notre texte se trouvent dans les tomes I et V — tantôt au verso, tantôt au recto des feuillets et certainement il y en a encore d'autres, que nous n'avons pas remarqués, sans compter les feuillets indéchiffrables. Les feuillets sont numérotés comme il suit: dans le tome I: 116 *20* (le texte au verso est sans numéro) 116 *20* (recto); 118, *43 20* (texte au verso); 128 45 *22*; 129 46 *22*; 130 47 *22*; 131 *22*; 132 *22*; 140 *23*; 141 30 *23*; 142 51 *23*; — partout le dernier chiffre est barré; quand il y a 3 chiffres, le médial est à l'encre rouge, mais *le dernier* **seul** (c.-à-d. *21*, *22*, *23*) paraît de la main de Flaubert.

Au tome V les numéros d'ordre sont: 90, *243*; 91, *244*; 92, *245*; 93, *245*. On peut sans doute admettre que l'ordre dans lequel ces feuillets sont rangés, est aussi celui, dans lequel ils ont été écrits, mais il est impossible de le démontrer, si l'on ne dispose pas du manuscrit entier, comme il est impossible d'établir l'ordre de la production. Il est curieux à noter d'ailleurs que 116 *20* et 92 *245* donnent les textes les plus proches du texte définitif, ce qui rend très invraisemblable la supposition que l'ordre actuel est aussi l'ordre chronologique.

Nous ne prétendons donc pas d'établir les états différents du texte dans leur ordre chronologique. Si nous sommes amenés à classer les versions, ce sera dans un ordre plutôt logique — qui peut coincider ou non avec le chronologique. Ainsi nous sommes partis du texte définitif; au lieu d'en reconstruire par hypothèse la formation progressive, nous rechercherons quelles conditions il devait satisfaire, quelles en sont les propriétés caractéristiques; nous examinerons ensuite dans quelle mesure les différentes versions satisfont à ces conditions et quelles transformations elles ont subies pour aboutir à l'état définitif; en somme, nous suivrons le travail de Flaubert à rebours.

I.

La composition du passage dans le texte définitif et dans les brouillons.

Le passage que nous étudions est immédiatement précédé de l'évocation suivante:

„Ils, c.-à-d. Spendius et Matho, étaient sur la terrasse. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir

de vagues amoncellements, pareils aux flots d'un océan pétrifié" — en somme c'est l'aspect de la ville pendant la nuit; notons tout de suite que cette indication se retrouve dans tous les brouillons où le texte est complet (aux variantes près). Voici maintenant le texte; nous faisons précéder chaque phrase d'un numéro d'ordre, ce qui nous évitera des répétions plus tard; la page imprimée ne forme qu'un seul alinéa:

1) Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'orient;

2) A gauche, tout en bas, les canaux de Mégara commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches les verdures des jardins.

3) Les toits coniques des temples heptagones, les escaliers, les terrasses, les remparts, peu à peu, se découpaient sur la paleur de l'aube;

4) et tout autour de la péninsule carthaginoise une ceinture d'écume blanche oscillait, tandis que la mer couleur d'émeraude semblait comme figée dans la fraicheur du matin.

5) A mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes.

6) Les rues désertes s'allongeaient;

7) les palmiers, çà et là, sortant des murs, ne bougeaient pas;

8) les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours;

9) le phare du promontoire Hermaeum commençait à pâlir.

10) Tout au haut de l'Acropole, dans les bois de cyprès, les chevaux d'Eschmoûn, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil.

Suit l'aspect de la ville après le soleil levé. Cette dernière indication est encore reprise dans presque tous les brouillons; c'est une preuve suffisante que le tableau a été pendant toute la période de composition du roman suffisamment individualisé.

Ainsi nous ne faisons point violence au texte en l'isolant.

Quelle est l'ordonnance du tableau et la topographie qu'il suppose? Les spectateurs sont sur la terrasse de la maison de Barca; Carthage est plus bas qu'eux — et c'est la direction de leur regard qui doit marquer la topographie. Or voici ce qu'on constate: „à gauche, tout en bas" — c'est la première indication, *„les canaux*

de Mégara" (2); puis un aperçu sommaire de la ville, même moins: l'indication de la présence d'une ville, vue *de profil* devant l'aube. Deux remarques s'imposent: on regarde donc au loin et au moins droit devant soi (on est au niveau de la ville ou plus bas); et de plus l'indication primitive „à gauche" — paraît oubliée: on s'attendrait à une autre précision dans le genre de „à droite", „en face" — on n'en trouve point ni dans la page, ni dans la suite. Reste à supposer qu'on continue le mouvement de gauche vers la droite, mais rien ne l'indique.

Ensuite il s'agit de la mer (4) autour de la péninsule. Nous voilà d'un bond transportés hors de la ville, le regard des spectateurs se porte plus loin encore; de plus on nous donne une indication que la lumière croît, puisqu'on distingue la couleur de la mer.

En résumé le tableau est ordonné suivant le regard du spectateur, qui glisse sur la ville et va aussi loin que la lumière le permet.

Mais voici que l'auteur indique lui-même l'accroissement de la lumière (5) — „ciel rose allait s'élargissant", et nous passons à quelques détails; c'est logique sans doute — mais cela suppose que du lointain, progressivement ou brusquement, on revient à la ville; les détails-mêmes ne sont point nombreux: on distingue des maisons, mais pas individuellement (troupeau de chèvres noires); tout au plus quelques points apparaissent: rues désertes (6), quelques palmiers (7), les citernes (8), le phare (9). Tout cela sans aucune indication des positions respectives des objets: on peut induire seulement que le regard se pose enfin assez près de la maison de Barca, puisque la lumière du phare peut projeter l'ombre du palais sur les jardins (page 101 — édit. Conard). Voici enfin le dernier objet évoqué, mais cette fois isolé: le temple d'Eschmoûn qui lui, est assez loin (puisque les convalescents, qui y couchaient, s'étaient mis en route dès l'aurore pour arriver au palais de Barca vers le soir (p. 2.). De toute façon le regard doit se porter de nouveau au loin — justement parce que le temple (tout au haut de l'Acropole 10) est l'endroit le plus élevé de la ville, et du reste, c'est le temple du dieu Soleil — ce qui suffit pour tout expliquer.

En somme l'ordonnance du tableau est commandée par deux facteurs: 1) la direction du regard des spectateurs qui exécute un triple mouvement: en bas, à gauche — au loin; de loin — vers le

près, au loin. 2) l'accroissement constant de la clarté — qui en partie motive le mouvement — mais aucune trace de topographie tant soit peu précise.

Il n'est pas dans notre intention d'examiner si cette évocation, car c'est une évocation, plutôt qu'une description, est composée d'une manière logique ou naturelle — on pourra, certes, soutenir le pour et le contre; notons seulement qu'il y a un peu trop d'allées et de venues pour que le tableau ne fût pas „arrangé". D'autre part certaines indications portent à soupçonner que cet arrangement n'obéit pas *uniquement aux exigences de la logique,* au sens le plus large du mot; au début (2) on ne distingue que les canaux de Mégara (ils sont plus près, c'est vrai) — et les citernes bien plus tard; de même les palmiers, et pourtant on voit que la mer est „couleur d'émeraude" et cependant, même à la fin, le phare *„commençait* à pâlir". En somme cette analyse rapide montre déjà que Flaubert ou bien n'écrit pas d'après une vision intérieure nette, (car la topographie pouvait être aussi fantaisiste qu'il le voulait) — ou bien, que si une telle vision existe, il n'arrive pas à l'exprimer, se heurtant à des difficultés obscures. Dans les deux cas l'effort principal de l'écrivain porte sur la phrase.

Voyons maintenant si le contenu des brouillons permet la même supposition. Les manuscrits attestent que Flaubert s'efforçait, en général, de donner d'un seul coup l'ensemble du tableau, mais on trouve aussi des ébauches, des espèces de plan souvent indéchiffrables sous les ratures et les corrections. Nous en reproduisons un ci-contre, avec les corrections de Flaubert dans le texte, accompagné d'un commentaire rapide; les chiffres entre parenthèses renvoient aux phrases du texte définitif; les crochets contiennent les suppressions.

tome I /F. 151 25/ *„Comme une tache (illisible) de couleur changeante qui se leva (1). Mais le ciel rose, orange, pourpre et à mesure que ça gagnait (5) [et à mesure que la tache orange s'élargissait on voyait mieux les détails] —*

... toute cette partie entre crochets est supprimée, mais elle indique la manière *générale* dont l'auteur entendait procéder: aller de l'ensemble aux détails.

... on voyait les crêtes (?) dorées (!) pour empêcher les oiseaux — [et la différence] il se forma comme des ravins entre des maisons à bitume [avec les temples — temple d'Eschmoûn (10)] qui semblaient s'écarter palmier au bord d'une terrasse blanche (7) (en surcharge) les colosses sur les temples la colonnade du temple de Cérès se détachait (en surcharge) — [un air cru au bout des ravins la mer bordant d'une frange d'écume] et en surcharge: *toute la péninsule depuis x jusqu'à x se borda d'argent entourant ... (4) Sable noir, gens qui grouillent pour chercher de l'or;* **inserré:** (illisible); *maisons de bois, filets et Taenia — et la blanche Tunis comme un troupeau de moutons (5). Le phare s'éteignit (9) — portes de bronze des temples qui s'ouvrent laissant voir. — Le soleil tout à coup comme une explosion ..."*

En outre en marge, en face de *„temple de Cérès"* on lit:

„nuées de tourterelles colombes autour de Tanith dans le bois".

Cette ébauche suggère les observations suivantes: rien ne prouve que ce soit la première; mais au fond peu nous en importe la place chronologique; l'important est que, malgré les hésitations, le contenu en est tout différent du texte définitif; la disposition du tableau aussi: il ne suppose qu'un seul mouvement: le regard va de haut en bas et se fixe au loin — voilà qui peut paraître bien plus naturel et plus logique que la disposition du texte imprimé. Et enfin l'esquisse est beaucoup plus riche en détails (conformément à l'indication supprimée par l'auteur). Une autre esquisse analogue, mais illisible, se trouve au feuillet I. 140. 23.

Ces constatations jointes aux caractères du texte définitif, nous permettront d'opérer un classement purement arbitraire, mais assez commode des brouillons: ils se distribuent en 4 groupes:

I) le tableau suppose un seul mouvement continu (de près — au loin ou inversement) t. I: 151 . 25; 116 . 20 (verso) — qui paraît une élaboration du précédent; t. V: 91. 244 et 93. 246.

II) *un double mouvement* — mais sans aucune justification apparente t. I: 118. 43. 20; 128. 45. *22*; 129. 46. *22*; 131. *22*; t. V: 90. *243*.

III) Le changement d'orientation est amené par un dialogue ébauché entre les deux personnages: t. I. 130 . 47 . *22* et 141 . 50 . *23* visiblement une version postérieure du précédent — 141 . 50 . *23*.

IV) Le changement de direction est justifié par celui de l'éclairage (comme dans le texte définitif): t. I: 116 . *20*; 132 . *22*; t. V: 92 . *245*.

Comme nous nous plaçons pour le moment au point de vue du contenu seulement, nous ne donnons pas le texte complet des brouillons; nous nous bornerons à quelques résumés qui suffiront pour appuyer la conclusion hypothétique que nous a fournie l'analyse du texte définitif. Nous représentons les phrases ayant le même sens que celles du texte final ou un sens analogue par leurs chiffres, et nous en relèverons chaque fois l'ordre.

I. F . 151 . *25* a été reproduit en entier; il contient, au moins à l'état d'ébauche, toutes les phrases du texte définitif, sauf 2 (canaux), rangées dans l'ordre suivant:

1. 5 (en partie) [10] 7 3 4 5 9.

Le verso du *feuillet 116* (I) observe le même ordre; mais comme c'est un fragment il contient seulement quelques indications sur les objets lointains:

Péninsule bordée d'écume (4); au pied des môles grouillent les pauvres cherchant de l'or; à l'autre bout du lac — Tunis serre ses maisons comme un troupeau de moutons (5 — fin) et 9.— donc c'est la fin même du feuillet 151. *4 5/9;* 91 . *244* et 92 . *246* se complètent également dans un certain sens. Le premier s'occupe de la ville et va vers la périphérie: une couleur rose (5) à l'orient; des maisons se séparent par larges morceaux; les rues apparaissent comme ravines; des palais pareils aux bûchers funéraires; d'autres maisons et palais, temples, galères derrière; (7); haillons et filets qui sèchent; ciel bleu découpé en losanges; colonnade de Cérès; ciel qu'on voit entre les jambes des colosses; (4); fourneaux à cercueils; chercheurs d'or. Phrases du texte définitif dans l'ordre 5, 7, 4.

93, 246. (1.) avec la mer immobile qui s'étale sous la tache lumineuse; des blancheurs inégales apparaissent; *2 (à gauche);* 8 (citernes); on devine la place des ports avec les galères; un arc de l'aqueduc laisse apercevoir des stèles de tombeaux au loin; le toit conique d'un temple domine les maisons; (3); elles se distinguent de la campagne et de la mer; la ligne des remparts avec les tours et les sentinelles. *Phrases* du texte définitif: *1, 2, 8, 3.*

Donc les phrases définitives ébauchées en général, même si elles se suivent dans l'ordre final sont séparées par bien de détails. Cela suffirait pour prouver que le classement des objets vus n'a aucun fondement dans une vision ou que cette vision est très imprécise. Si d'autre part on tient compte du fait que 10. est supprimée, que 5 s'applique à Tunis ou bien ne fournit que l'image du début, on ne manquera pas d'être frappé de la grande différence entre le texte définitif et les 4 brouillons, — même au point de vue du simple contenu, qui a subi surtout un appauvrissement. Sont disparus: les temples autres que celui d'Eschmoûn (Tanit, Cérès) — les colosses, les détails sur les maisons, les chercheurs d'or, les palais, le ciel bizarrement découpé, l'aqueduc, les stèles, les ports, les remparts (à peine mentionnés) — Tunis, Taenia.

II. Tous les feuillets de ce groupe ont un contenu semblable, c.-à-d. décrivent ou énumèrent les mêmes objets; tous contiennent au moins une velléité de couper le tableau en deux (alentours immédiats et la ville elle-même), mais nous ne nous éloignons plus de la ville. En voici les résumés dans le même ordre qu'ils sont classés dans le manuscrit; nous mettons dans le résumé entre crochets les éléments disparus dans le texte définitif.

118, 43, 20: 2. (canaux), 8. (citernes); [ports avec galères semblables aux dogues enchaînés; aqueduc et stèles des tombeaux au loin; fortifications et leurs tours avec sentinelles; le vallon rempli d'ombre de Byrsa]. 10 (Acropole avec le temple d'Eschmoûn). L'ordre des phrases définitives: 2, 8, 10.

128, 45, 22: 1. (aube) [les ténèbres s'éclaircissent], *à gauche* 2. (canaux); *en face* 8. (citernes); ensuite: [des ports avec les trirèmes; un arc d'aqueduc laissant voir les stèles des tombeaux; la ville se distingue des montagnes]; 3 — [mais on insiste sur les remparts, les tours, les sentinelles]; [un vallon d'ombre]; Acropole [vu de profil]; 10. (temple d'Eschmoûn). Ordre des phrases définitives: 1, 2, 8, 3, 10.

129, 46, 22: 1. (aube) — [les ténèbres s'éclaircissent]; *à gauche* 2. (canaux); *en face* 8. (citernes); [*à droite* les ports avec les trirèmes]; 3. — mais l'image est différente: [toit conique comme tente sur ruines]; [aqueduc et les stèles des tombeaux; la triple enceinte des fortifications]. Acropole [vu de profil] 10. Phrases avec le même contenu que les définitives: 1, 2, 8, 3, 10.

131, 22: 1. (aube) [le crépuscule s'éclaircit]; *à gauche* 2. (canaux); *en face* 8. (citernes): *à droite* [ports avec trirèmes; un arc d'aqueduc avec les stèles en perspective; le toit d'un temple domine les maisons; la ville se détache de la campagne; la ligne des remparts; les tours avec les sentinelles]; *la colline de Byrsa avec le début de 5.* — mais les 2 derniers éléments *sont supprimés;* Acropole [en profil]. L'ordre des phrases analogues aux définitives: 1, 2, 8, [5];

t. V 90, 243 (verso) 1. (aube) — les ténèbres se déchirent; *en face* 8. (citernes); *à gauche* 2. (canaux); [*à droite* le contour des ports avec les galères; l'aqueduc, les stèles des tombeaux; toit conique d'un temple au-dessus des maisons; remparts avec les tours]; *le vallon d'ombre* — est supprimé dans le texte; [profil de l'acropole] *10. L'ordre des phrases* plus ou moins définitives: 1, 8, 2, 10.

En somme le nombre d'éléments exclus du texte définitif est beaucoup plus réduit que dans le premier groupe: les ports, les trirèmes, l'aqueduc, les stèles, lignes des remparts, Byrsa, — et les attributs qui conviennent. Manquent, par contre, les phrases 4, 5, 7, 9 — que nous avons trouvées d'une manière plus ou moins constante dans le premier groupe; en faut-il conclure qu'effectivement les 2 groupes sont réels et que le texte définitif résulte de leur fusion? C'est une question que nous renonçons à trancher, d'autant plus que F. 151 25 (du premier groupe) contient tous les éléments sauf 2 et 8.

A notre point de vue l'ordonnance même des éléments est beaucoup plus intéressante. D'abord notons que les 4 brouillons suivent à peu près le même ordre et que cet ordre *n'est point celui du texte définitif.* Le groupement *1, 2, 8* (aube, canaux, citernes) auquel s'ajoutent les ports, est particulièrement fréquent et stable; nous l'avons trouvé déjà dans notre groupe 1; les trois termes de ce groupement sont reliés par des *indications topographiques* (à gauche, à droite, en face), en outre ils s'appellent plus ou moins

vaguement par le sens: les canaux, les citernes, les ports s'évoquent réciproquement et ont, dans des circonstances d'éclairage identiques, le même aspect quant à la couleur.

Il paraît certain que pour dissocier ces éléments, malgré toutes ces raisons, et aussi fortement que dans le texte définitif, Flaubert a dû avoir d'autres motifs qu'une composition logique du tableau, ou même qu'une vision du tableau; du reste les versions examinées jusqu'ici suffisent à prouver que le contenu ne dépend que du bon plaisir de l'auteur — et d'un ou plusieurs autres facteurs qu'il reste à découvrir.

III. Continuons maintenant l'examen des brouillons: dans le groupe suivant le tableau est coupé par une ébauche de dialogue.

130, 47, 22: 1. (aube) [les ténèbres s'amincissent]; *à droite* 2. (canaux); en face 8. (les citernes); [les ports avec trirèmes (sans indication topographique)]; le temple d'Eschmoûn 10. [Suit l'ébauche du dialogue entre Spendius et Matho, *mais tout est barré au crayon*]. 4. (frange d'écume autour de la péninsule); [d'autres temples et d'autres maisons; les palais ressemblent à des bûchers funéraires]. 7. (palmiers); [temple et courtisanes de Tanit (simple indication). La populace hors des môles cherchant de l'or — mais les 2 éléments sont déjà supprimés dans le brouillon]. 9. (phare).

L'ordre des phrases: 1, 2, 8, 10, 4, 7, 9 (manquent 3, 5, 6). *141, 50, 23 et 142, 51, 23* se font apparemment suite l'un à l'autre, ou plutôt ce sont deux états successifs, d'une partie du tableau.

141, 50, 23: 10. (temple d'Eschmoûn) [Spendius se penche et interroge]; (5 ou 1) aube; [les maisons se disjoignent; des ravins (rues) apparaissent] 6? [des balustrades dorées; des lambeaux d'azur entre les pieds des colosses; le temple de Cérès; des *palais* **semblables** *aux bûchers funéraires* — supprimé déjà dans le texte; derrière — d'autres palais, d'autres temples]; 7. (palmiers); [le sanctuaire de Tanit avec les colombes]. Les phrases du texte définitif: 10 5? 6? — sauf la première, sont méconnaissables.

142, 51, 23: 5. (début — lumière qui s'élargit); [d'autres temples et maisons apparaissent; les palais semblables aux bûchers funéraires; des rues pareilles aux ravins 6?]. 7 (palmiers); [des balustrades dorées; des lambeaux d'azur — comme dans le texte précédent; le temple de Cérès — mais supprimé dans le texte; l'isthme de Taenia]. — La frange d'écume autour de la péninsule (4) — mais la phrase est supprimée; [le bois de Tanit; la populace

hors des môles;] le phare (9). *L'ordre des phrases:* 5 (en partie) 6? 7 [4] 9.

Les deux derniers brouillons marquent, par l'abondance des éléments étrangers au texte définitif, comme un retour en arrière; n'était le dialogue on aurait pu les ranger aussi dans le groupe I; rien n'empêche d'ailleurs qu'ils soient effectivement antérieurs à 130. 47. *22*.

Il est curieux que Flaubert supprime ici même des phrases qui se retrouveront dans le texte définitif — le cas est assez rare. Le brouillon 130. 47 *22* lui-même est fort important pour ce qui nous occupe: nous y retrouverons le groupe 1, 2, 8, mais les canaux ont passé *à droite* — du coup les ports n'ont plus d'indication topographique — ce qui prouve, d'une manière générale, que les indications de lieu *n'ont aucune importance par elles-mêmes* pour le sens du texte. Le dialogue est barré au crayon, — nous y voyons une indication que la suppression est faite pendant la lecture. La page avait donc paru assez proche de la rédaction définitive. Mais la suppression du dialogue rend un remaniement nécessaire: comment passer du temple d'Eschmoûn à la bordure d'écume? Au fond rien ne l'empêche puisque dans le texte définitif voisinent bien les phrases 3 et 4 qui sont un peu dans le même cas; il y a là probablement une question des couleurs à opposer. Enfin cette version présente déjà les phrases définitives assez rapprochées les unes des autres, quoique dans un ordre très différent. Et si l'on se rappelle qu'elle traînent à l'état d'ébauches dans presque tous les brouillons on ne peut s'empêcher de songer que leur disposition embarrasse l'auteur.

IV. Restent les 3 brouillons du dernier groupe, où la disposition du tableau peut être motivée par le changement d'éclairage.

I. 132. *22*: le début comme (3) c.-à-d. une énumération; [Acropole en profil — mais supprimé dans le texte; le ciel en losanges — supprimé aussi; des rues comme des ravins; d'autres temples et d'autres navires apparaissent — mis entre parenthèses dans le texte], palmiers (7); [Tunis au fond du lac comme un paquet d'écume — supprimé dans le texte]; frange d'écume (4); 5 — mais dans une rédaction différente; [la statue de Moloch comme pasteur; la couleur du ciel lui passe entre les pieds] 9. 10. L'ordre des phrases: 3. *6. 7. 4.* 5. *9. 10.* Comme au début du feuillet se trou-

vent quelques mots de dialogue, il se peut que le groupe *1. 2. 8* précède, mais nous ne l'avons pas retrouvé.

V. 92. 245: Aube (1), les ténèbres s'amincissent; *à droite* et en bas — canaux (2) ;en face — citernes (8) — mais *supprimé* dans le texte; [ports avec les trirèmes; aqueduc et les stèles — mais entre parenthèses dans le texte]; — en face et en marge on lit l'esquisse des phrases *3 et 4;* [dans le texte suit l'indication: d'autres temples et d'autres galères]; de nouveau 4. — *mais supprimée;* 5; [la statue de Moloch comme pasteur]; en face *en marge:* 8. 9. 10 et 7. 4 — la dernière est supprimée.

Le feuillet manifeste donc l'hésitation entre plusieurs ordres possibles:

1 2 8 3 4
1 2 3 5 8 9 10
1 2 3 5 8 7 9 10, — (probablement).

I. *116. 20:* Aube (1), les ténèbres s'amincissent; *à gauche ou à droite* canaux (2); [un arc de l'aqueduc et les stèles au loin — entre parenthèses déjà dans le texte; les ports avec les galères.]; *3* [et on y ajoute: d'autres maisons, d'autres temples etc.]; l'isthme de Taenia, puis frange d'écume (4); 5; [la statue de Moloch comme pasteur — on aperçoit le ciel entre ses pieds] puis: 8, 7, 9, 10.

L'ordre des phrases: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 7, 9, 10. Aux suppressions près, le feuillet 116 20 nous donne le texte presque définitif, quant à la composition du tableau. Seule cette version parvient à dissocier l'ensemble obsédant: 1, 2, 8; et même dans cette dernière version la topographie est hésitante — plutôt, et à vrai dire, indifférente (puisque „gauche" et „droite" sont superposés l'un à l'autre) elle est même renversée, par rapport au texte définitif, dans t. V 92 245 où les canaux sont *à droite.* Les parties éliminées elles-mêmes pouvaient paraître essentielles pour le sujet: Moloch, les ports — que serait Carthage sans eux?

On dirait que Flaubert élimine de parti pris tout ce qui est proprement description, tout ce qui pourrait donner une idée plus nette de l'apparence extérieure des objets dont on parle: les rues comme ravins, les palais semblables aux bûchers funéraires, n'ont laissé que des dénominations pures et simples rues, palais. Ainsi on tend à ce résultat paradoxal: une description dépourvue de tout

détail et pourtant pittoresque. Ailleurs tout une série d'objets disparaît: les ports avec les trirèmes (pareilles aux dogues accroupis), des tours avec les sentinelles etc. Nous reviendrons à ces suppressions dans les différentes versions qui ont abouti aux phrases définitives. Pour le moment il faut observer qu'une bonne part de ces éliminations s'expliquent par l'ensemble du roman. Ainsi, le temple de Tanit, les fourneaux pour cuire les cercueils — ont trouvé leur place dans la description qui suit — celle de Carthage après l'apparition du soleil. D'autres ont pu émigrer plus loin encore: il s'agira d'un siège de Carthage et le détail des fortifications y est tout naturel. Les ports seront décrits à l'arrivée de Hamilcar (chap. VII). Bref, nous admettons volontiers que la majorité des suppressions s'expliquent ainsi, à la rigueur, par des soucis de composition de l'ensemble, et c'est *la raison logique* pourquoi notre texte est plutôt une évocation qu'une description. Mais si l'ensemble et le désir de laisser plus de liberté à l'imagination du lecteur peuvent rendre compte de ce travail d'élimination — ils n'expliquent pas pourquoi il fut si lent à s'accomplir, ni pourquoi l'ordre auquel on aboutit, mit si longtemps à s'établir, ni, surtout, *pourquoi il est tel que nous le trouvons dans la version définitive.* La difficulté est d'autant plus embarrassante que l'auteur pouvait, sans doute, s'arrêter à un autre arrangement d'objets tout aussi et plus satisfaisant, peut-être, au point de vue logique et sensitif, que le texte final. Nous l'avons d'ailleurs constaté à propos de certaines variantes. Apparemment donc *même la simple ordonnance* du texte sera en partie déterminée pas le caractère intrinsèque des phrases. Ces phrases elles-mêmes, aboutissement d'un long et pénible travail, sont vraisemblablement les plus proches possible d'un certain idéal (puisque une fois trouvées Flaubert ne les lâche que d'une façon intermittente). Tout se passe en effet comme si Flaubert travaillait surtout à émonder une série de versions, toutes plus spontanées et plus riches que la version finale, afin de pouvoir rapprocher et relier entre elles d'une certaine manière, au premier coup d'oeil assez bizarre, des phrases, présentes en nombre plus ou moins grand, dans toutes les versions, et qui flottaient, dans son esprit, peut-être, dès le commencement du travail. Il faut de toute nécessité que ces phrases, ou leurs parties, soient très indépendantes, très stables pour persister, malgré des variations que l'entourage devait imposer à travers 15 versions

différentes, pour se prêter à toutes sortes de combinaisons sans se dissoudre jamais tout à fait. Autrement dit le problème se pose dans les termes suivants: l'organisation même du texte n'est-elle pas déterminée dans une large mesure par la nature des éléments linguistiques qui sont antérieurs à la composition définitive, ou s'élaborent parallèlement à la construction de l'ensemble et deviennent acceptables quand ils satisfont à certaines conditions. Il s'agit alors d'examiner justement ces phrases définitives et leurs variations à travers les manuscrits, en tenant compte d'ailleurs, de leur entourage immédiat.

II.

La structure rythmique de la phrase.

Il nous faut maintenant essayer d'établir qu'effectivement, la structure de la phrase et la combinaison des phrases sont au moins parmi les causes qui déterminent l'aspect général; cette thèse en soi n'a rien de nouveau et pourvu qu'on fasse crédit aux affirmations de l'auteur lui-même, elle n'a rien de surprenant non plus.Les idées de Flaubert sur l'importance du style et de la phrase en particulier sont trop connues pour y insister. Nous nous bornerons donc à une citation: „j'en conçois pourtant un, moi, *un style* qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et *qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences,* et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu . . ." (Corresp. II 399) — la suite plus imagée indique les qualités classiques du style (ordre, mouvement etc.). Les critiques de leur côté ont pris les prétentions de Flaubert très au sérieux, et plus d'un s'est efforcé à caractériser ce style dans son ensemble ou d'un point de vue particulier (*L. Demorest:* L'expression figurée chez Flaubert; *Ferrere:* l'Esthétique de Flaubert; *Hennequin:* Essais de critique scientifique; *A. Thibaudet* — G. Flaubert etc.). Même pour l'aspect très particulier qui nous occupe, notre rôle se réduira à illustrer et à préciser quelque peu ce que d'autres ont accordé à Flaubert, avec plus ou moins de réserves. Ferrere admet que l'expression — „le style étant à lui tout une manière absolue de voir les choses", — signifie surtout l'indépendance de l'artiste (Esth. p. 63). M. Thibaudet par contre admettrait volontiers l'identification entre le fond du style

et le fond de l'homme (op. cit. p. 221): un fond oratoire, mais la caractéristique nous importe peu ici. Tous reconnaisent d'ailleurs à ce style un certain nombre de qualités (la précision, la sonorité, l'importance de l'ordre des mots pour leurs sens et leur valeur), (Ferrere op. cit. 181 sqq), des coupes et rythmes typiques (Thibaudet op. cit. 214 sqq) — et nous y reviendrons; et il arrive à Hennequin d'écrire même la phrase significative que voici: „la tendance suprême de Flaubert est d'assembler dans une certaine forme de phrase, certaines catégories des mots" (Essais 55); il note également que la forme semble éliminer les idées qui n'y peuvent figurer (ibid) — ce qui paraît d'ailleurs une conséquence de cette autre affirmation, que les faits sont aussi soigneusement choisis que les mots, et choisis conformes aux moyens d'expression (p. 18). Mais ailleurs le même critique notera l'exactitude des scènes (il est vrai qu'il ne dit pas „tableaux"): „comme perçues".

Nous n'avons pas l'intention de discuter ici tous ces jugements, tous plus ou moins généraux. Nous les avons cités uniquement pour montrer qu'il n'est point absurde de chercher si le texte définitif d'une page n'est pas pour une part le résultat des préoccupations „phonétiques" ou plutôt phoniques, et si cette préoccupation n'est pas suffisamment attestée par les différentes versions. Nous limiterons encore davantage la recherche (et du coup les conclusions aussi): nous n'examinerons que le rythme tonique et le vocalisme dans le texte définitif et le rythme tonique seul dans les brouillons; même pour un objet aussi limité il sera évidemment impossible de faire abstraction du sens.

Or pour s'apercevoir de l'importance accordée par Flaubert au facteur qui nous intéresse, il suffira de le mettre matériellement en évidence. On peut hésiter entre plusieurs méthodes; nous en connaissons celles de M. P. Sirvien et de M. Grammont. M. P. Sirvien (Le lyrisme et les structures sonores; Le rythme comme introduction à l'Esthétique) — se borne à noter par des chiffres le nombre des syllabes entre les accents toniques successifs; la nature des chiffres et leurs groupements, déterminés par la syntaxe, fourniraient le trait caractéristique d'un style donné. Nous retiendrons de cette méthode l'emploi des chiffres en général et cette indication que le nombre de syllabes entre les accents consécutifs peut être significatif. Mais nous ne saurions adopter cette méthode comme instrument unique d'investigation: les résultats obtenus par

M. Sirvien lui-même dans l'analyse d'Atala (peut-être à cause d'une accentuation inexacte) paraissent très contestables: le groupement 3 ne paraît aucunement caractéristique à Chateaubriand; et d'ailleurs pour un texte de faible étendue la méthode ne donnerait pas des résultats suffisamment précis. Reste la méthode de M. Grammont, telle qu'il l'expose dans son „Traité pratique de prononciation française", nous adoptons aussi sa façon d'accentuer ainsi que sa manière de grouper les accents rythmiques. Mais, en prenant d'autre part les prétentions de Flaubert au pied de la lettre nous emprunterons également quelques indications au „Vers français" du même auteur, notamment pour ce qui concerne la valeur expressive du rythme et l'harmonie.

Comme nous ignorons l'ordre chronologique des manuscrits force nous est de partir du texte définitif; c'est par rapport à lui que nous classerons les diverses versions. La classification que nous avons esquissée dans la première partie ne nous sert ici de rien, puisque tout, sauf les phrases définitives, est éliminé. On peut se demander encore s'il est légitime d'isoler dans chaque brouillon les phrases qui à travers des variantes plus ou moins nombreuses deviendront les phrases définitives: elles sont en effet déterminées partiellement par l'ensemble du tableau. L'indépendance relative de ces phrases, que nous croyons avoir constatée, nous paraît autoriser ce découpage. Il ne sera jamais d'ailleurs un isolement radical. Enfin ces lambeaux dispersés se trouvant finalement réunis exercent les uns sur les autres une influence qu'on peut admettre de même nature que celle à laquelle nous les aurons soustraits.

Abordons maintenant, en tenant compte des remarques qui précèdent l'analyse du texte définitif, phrase par phrase. Nous marquons la fin des éléments rythmiques par un trait vertical; deux traits parallèles indiquent la fin de la partie montante; une croix (×) marque un accent faible, une inflexion peu sensible de la voix; le signe I indique une coupe secondaire, plus ou moins forte et sépare 2 groupements d'éléments rythmiques. La première ligne des chiffres indique le nombre et le groupement des accents toniques, les chiffres sous la ligne des voyelles — le nombre des syllabes dans chaque élément rythmique. Nous admettons pour l'ensemble une lecture lente qui mette en lumière tous les éléments du tableau, qui lui-même vise au grandiose; cette

dernière observation explique certaines coupes qui pourraient paraître peu usuelles; cependant nous ne tenons pas compte des „e“ dits muets, sauf quand ils se prononcent dans une prose soutenue.

1) Mais une barre / *lumineuse* // s'éleva / du côté de l'Orient.

2 / / 2

ę ü ā / ü i œ̄ // ę œ a / ü ǫ ę œ ǫ ía

3 3 3 6

La coupe met en valeur „lumineuse“, et la lumière sera un des éléments essentiels du tableau; le rythme est d'une concordance absolue, renforcée par le syllabisme; on remarquera aussi que „du côté“ est le groupe syllabique sacrifié par le rythme et le moins important au sens. Enfin la phrase est harmonieuse (au sens de Grammont): elle se décompose, selon le rythme même, en triades qui se correspondent, aussi bien du même côté de la coupe que par dessus la coupe: 1re et la 2e (pas ressemblance et opposition) 3e et 4e pour les mêmes raisons et en sens inverse etc.*.

2) A gauche /, tout en bas *I* les canaux × de *Mégara* // commençaient × à rayer / de leurs sinuosités ***blanches I*** les verdures × des jardins.

2 / 2 // 2 /2/ 2

a ǭ / u ā a *I* ę a ǫ × œ ę a a // ǫ ā ę × a ę ę /

2 3 3 4 3 3

/ œ œ i ü ǫ i ę́ × ā *I* ę ę ū / ę a ę̄

7 1 3 3

Il est à noter que „blanches“ doit sa valeur particulière à la place du groupe encadré; du même coup „de leurs sinuosités“, mots abstraits, se trouvent sacrifiés sans aucun dommage pour le sens. On peut concevoir une lecture différente:

2 *I* 1 // 1 1 *I* 2

---

* Dans la suite nous nous bornerons à réunir sur le schéma, comme ci-devant, les groupements qui se correspondent; et dans le texte nous soulignerons seulement les mots mis en relief par le rythme.

La phrase reste symétrique et le rythme concordant à la rigueur, mais nous croyons qu'on aurait tort de négliger le léger fléchissement que permet chaque groupe des *2* éléments, ce qui donne à la phrase un mouvement d'ondulation.

3) les toits × coniques / des temples × *heptagones, I* les escaliers, les terrasses, / *les remparts,* // peu à peu, *I* se découpaient / sur la pâleur / de l'aube;

4 / 1 1 1 // 1 / 1 2

c.-à-d.: (2+2)

ẹ a × ǫ i / ẹ ã × ẹ a ǫ / ẹ ẹ a ẹ / ẹ ẹ a / ẹ ã ã // œ a œ / œ ẹ u ẹ / ü a a œ / œ ǫ

2 + 2 + 2 + 3 4 3 3 3 4 4 2

Notons que „peu à peu" doit son relief à la construction peu habituelle. Le rythme est encore concordant, mais avec peine et fortement changé: une série d'éléments n'admettent plus le balancement intérieur; l'accent qui les met en relief, et la coupe centrale, qui font monter la voix et arrêtent l'énumération, en détruisent l'effet fâcheux de monotonie. Signalons enfin que les coupes secondaires attestent d'une part une structure symétrique, et d'autre part, divisent la période rythmique en 3 parties sensiblement égales, mais de structure différente; signalons aussi l'aspect particulier de la phrase: les *2* bouts à peu près de même structure rythmique reliés par une série qui fait contraste avec eux.

4) et tout autour / de la péninsule × *carthaginoise I* une ceinture / d'écume blanche / *oscillait* // tandis que la mer / couleur d'émeraude / semblait comme *figée I* dans la fraîcheur / du matin.

3 I 2 + 1 // *2* + 1 *I 2* ou *3 I 2* + 1 // *2 I* 1 +*2.*

ou: 2.....

avec la coupe secondaire après „émeraude". Nous préférons la première lecture pour deux raisons: le parallélisme indiqué par le sens est mieux observé; la structure est analogue à celle de la phrase 3 ce qui paraît également voulu. Observons qu'„oscillait" est rehaussé par le même procédé que „remparts", que les *2* parties de la phrase sont encore construites d'une manière symétrique; que les *2* coupes secondaires établissent encore une division

tripartite superposée à la division binaire, renforcée elle-même par la symétrie syllabique.

ẹ u ọ ũ / œ a ẹ ẽ ü / a a i ã / ü ẽ ü / ẹ ü ã / ǫ i ẹ // ã i œ a ẹ / u œ ẹ œ ọ̄ / ã ẹ ǫ i ẹ /

4 5 4 3 3 . 3 5 5 5

ã a ẹ œ / ü a ẽ

4 3

5) à mesure que le ciel rose / allait × s'élargissant // les hautes × maisons / inclinées / sur les pentes / du terrain, / se haussaient, / *se tassaient* / telles qu'un troupeau / de chèvres *noires* / qui descend / des montagnes.

2 // 2 3 / 1 1 / 2 / 2

(11) c.-à-d. 1 + 2

a œ ü œ / œ ẹ ọ / a ẹ / ẹ a i ã // ẹ ọ / ẹ õ / ẽ i ẹ / ü ẹ ã / ü ẹ ẽ / œ ọ ẹ / œ a ẹ / ǫ œ u ọ / œ u o /

7 6 4 3 + 3 + 3 3 3 4 + 3

/ i ẹ ã / ẹ õ a

3 + 3

Les observations à faire sont analogues aux précédentes: les mots en relief devant les coupes: „se haussaient, se tassaient" relevés par le même procédé qu'„oscillait"; la phrase, dans l'ensemble, présente une structure *rythmique analogue* aux 2 précédentes; les 2 bouts sont symétriques (même pour le syllabisme); la division tripartite peut encore être perçue, car la dernière coupe secondaire est relativement faible.

6) Les rues désertes // s'allongeaient,

1 // 1 (4 // 3).

7) Les palmiers, / çà et là, / sortant des murs, // ne bougeaient pas;

1 / 1 / 1 // 1

ẹ a ẹ / a ẹ a / ǫ ã ẹ ũ // œ u ẹ a

3 3 4 4

L'élément encadré a ici une importance particulière: c'est lui qui, par sa place, provoque l'étalement rythmique — rend le rythme si lent, en séparant les 2 éléments qui s'appellent; nous avons rencontré le même procédé dans la phrase 2; c'est un procédé qui paraît équivalent à une coupe secondaire.

8) Les citernes × remplies *I* avaient l'air / de boucliers × *d'argent* // perdus / dans les cours; rythme: *2 I* 1 + *2* // *2*

ę i ę / ã i / a ę ę / œ u ę / a ã // ę ü / ã ę ũ

3 + 2 3 3 + 2 2 + 3

Flaubert retombe sur la phrase symétrique par les bouts, mais le rythme est discordant; à noter ici encore la régularité syllabique: la répétition du même groupe de 5 syllabes. Ici encore on pourrait couper la phrase à „remplies" c.-à-d. la scander comme il suit:

2 // 1 + *2* / *2*;

nous croyons cependant que le texte demande la mise en relief de „argent". De plus, comme dans la phrase 2, on pourrait voir dans le 1er et le 3e groupements un seul élément ce qui donnerait:

1 *I 2* // *2*.

Nous préférons marquer dans le schéma le fléchissement de la voix.

9) le phare / du promontoire × *Haermeum* // commençait × à pâlir.

1 + *2* // *2*

œ ã / ü ǫ õ ã / ę ę ǫ // ǫ ą̃ ę / a a ĩ

2 4 3 3 3

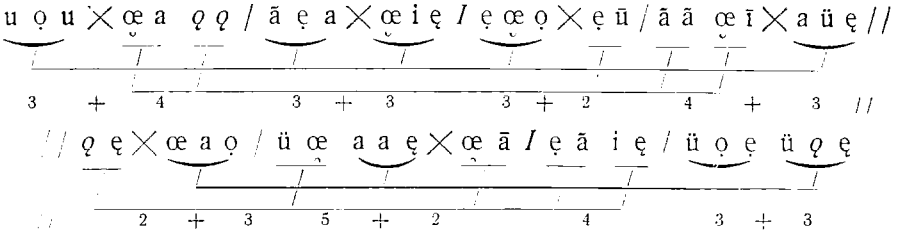
Ici encore les groupements syllabiques déterminés par les accents rythmiques sont d'une étonnante régularité qui paraît devoir *compenser la discordance rythmique.* Flaubert associe dans le texte définitif, par la ponctuation les 4 dernières phrases; elles ont ceci de commun que toutes indiquent des détails; mais il est difficile de s'imaginer une plus grande variété rythmique obtenue avec un nombre trés réduit de combinaisons.

10) Tout autour × de l'Acropole, / dans les bois × de cyprès/, les chevaux × d'Eschmoûn, / sentant venir × *la lumière* // posaient × leurs sabots / sur le parapet × de *marbre* / et *hennissaient* / du côté du soleil.

1 + 1 *I* 1 1 // 1 + 1 *I* 1 1 ou, en tenant compte des fléchissements intérieurs à chaque élément:

2 2 2 2 // 2 2 1 1.

On voit ainsi comment „hennissaient" acquiert un relief tout particulier; c'est d'ailleurs aussi l'élément le plus court donc forcément allongé par le rythme.



Dans l'ensemble de la page le rythme n'est rigoureusement parallèle que dans la phrase 1.

En résumé la page est rythmée comme il suit (nous donnons entre parenthèses les groupements syllabiques).

1) *2 // 2* (3 + 3 // 3 + 6)

2) 2 *I* 2 // 2 /2/ 2 (2+3) *I* (3+4) // (3+3) (7+1) (3+3)

3) 4 *I* 1 1 1 // 1 *I* 12 (4 + 5) *I* 3 4 3 // 3 *I* 4 (4 + 2)
2+2

4) 3 *I* 2+1 // 2+1 / 2 (4+5+4) *I* (3+3) 3 // (5+5)+5 (4+3)
2

5) 2 // 2 3 *I* 1 1 *I* 2 *I* 2 (7+5) *II* 4 (3+3+3) *I* 3 3 *I* (4+3
1+2 (3+3)

6) 1 // 1 (4 // 3)

7) 1 // 1 // 1 (3 3 4 // 4)

8) *2 I* 1 + *2 // 2* (3 + 2) *I* 3 (3 + 2) // (2 + 3)

9) 1 + *2 // 2* 2 (4 + 3) // (3 + 3)

10) |1+1 *I* 1 . 1 // 1+1 *I* 1 1| (3+4) (3+3) *I* (3+2) (4+3) *II* (2+3) (5+2) 4 . 6.
|2 2 2 2 // 2 2 1 1|

Résumons les conclusions contenues dans ce tableau: les grands ensembles rythmiques sont précédés ou séparés par des courts (1, 2, 7, 8, 9); or, rappelons nous combien difficilement Flaubert

sépare 1, 2, 8; si l'on suppose les phrases arrivées à l'état définitif ce groupement serait nécessairement monotone, car justement ces 3 phrases sont celles qui se ressemblent le plus au point de vue du rythme; on peut en induire que l'organisation rythmique de la page fut *une des raisons* de cette dispersion et peut-être, de la composition finale du tableau. Le rythme dans l'ensemble est fort varié; et pourtant on peut en indiquer quelques traits généraux, communs à la majorité des phrases: pour peu que la phrase s'allonge une division tripartite se superpose à la division bipartite commune. Or, la diversité étant en principe recherchée, on peut se demander si la division secondaire n'est pas précisément ce qui s'impose à l'auteur en vertu de son tempérament même. Un autre trait général est que la partie médiale contient généralement des éléments autrement construits que les deux bouts — le rythme est discordant, mais la discordance est souvent masquée par la symétrie des bouts. Il est très visible par contre que le rythme tonique *détermine* aussi un rythme syllabique; il n'est pas bien net, mais son existence n'est pas douteuse: toutes les phrases contiennent des groupes répétés de syllabes de même nombre; on peut même prétendre que le nombre 3 (et ses multiples) revient le plus souvent, mais nous ne croyons pas qu'on puisse en tirer une conclusion particulière concernant le style. Il est certain par contre que la répétition des groupes de syllabes équivalents rend le rythme tonique plus *régulier:* or, il est manifeste que dans *le texte donné* cette répétition apparaît surtout dans les phrases et aux endroits où le rythme tonique change d'allure; il suffit de considérer les schèmes des phrases 3 et 5 pour s'en rendre compte. Il y a en somme comme une compensation qui empêche la rupture trop brusque d'équilibre. Le tableau met en lumière encore le fait suivant: *presque toutes* les phrases tombent de la même manière (sur un groupe de deux éléments plus ou moins étroitement associés) et la majorité des phrases commencent d'une manière analogue; cela fait songer à la déclaration de Flaubert „j'ai déjà la chute de mes phrases"; mais ces chutes sont encore remarquables pour une autre raison: la dernière voyelle tonique est *presque partout* ou une nasale, une longue, ou une voyelle susceptible d'allongement, ce qui facilite l'abaissement graduel de la voix.

Enfin nous avons cru pouvoir mettre en évidence par des schèmes appropriés l'harmonie des phrases; on peut contester

l'exactitude des schèmes pour certains groupements: mais on ne pourra certes pas nier le fait qu'ils représentent: la modulation par endroits est trop sensible à l'oreille. On pourrait sans doute examiner aussi le consonantisme et les protestations de Flaubert y invitent. Mais nous pensons avoir fait assez pour montrer avec la précision désirable qu'aux préoccupations „euphoniques" de Flaubert correspondent dans son texte des faits assez saisissables pour être constatés même dans les limites d'une seule page. Il nous paraît superflu d'examiner l'objection courante dans ces cas,— à savoir que l'auteur, peut-être, n'a pas cherché ce que nous voulons lui attribuer.

Mais en quoi nos constatations, supposées exactes, peuvent-elles servir à la thèse que le souci de la forme influe sur le contenu? N'avons-nous pas suivi nous mêmes justement le chemin inverse dans le commentaire rapide de chaque phrase? N'avons-nous pas indiqué à l'occasion que tel élément, tel groupement rythmique servait justement à rehausser tel mot important pour le sens? C'est vrai; et même on aurait pu aller encore plus loin dans cette voie: montrer, par exemple, que tous ces mots en relief concourent justement au même but: opposition de diverses manières de l'ombre et de la lumière, du blanc et du noir. Cela prouve seulement que les analyses de cette sorte ont une certaine utilité pédagogique, et aucunement que les procédés formels sont entièrement subordonnés au sens qui leur préexisterait — et on le suppose presque toujours dans les commentaires. Il serait absurde de vouloir se passer du sens. Mais qu'on veuille bien remarquer encore une fois ceci: nous sommes en présence d'un texte élaboré à travers de longs tâtonnements; ce texte a, de toute apparence, satisfait plus ou moins son auteur. Cet auteur travaille sur une matière de pure imagination (ou vit en imagination la matière de son roman); il vit et sent probablement de la même façon chacune de ses phrases. Lequel des deux détermine l'autre? la phrase (sous forme d'un schème moteur), l'idée ou inversement? La vérité est probablement que la détermination est réciproque et il ne nous appartient pas de traiter ce problème psychologique dans toute sa généralité. Nous n'avons pas devant nous l'objet décrit et nous en prenons connaissance par le texte même que nous étudions. Quelle que soit la réponse il faudra aborder le problème par le côté „sens". Et certainement, étant donné la nature fort plastique de „l'objet" la

réponse ne saurait être très précise. Mais cette plasticité même permet de supposer que le contenu a pu plier devant *les exigences de la forme* et si la forme a admis „l'idée" seulement sous certaines conditions, le résultat sera pratiquement le même que si „l'idée" avait choisi la forme, pourvu qu'on ne choque pas trop les habitudes mentales du lecteur. Et si les brouillons de chaque phrase présentent, d'une rédaction à l'autre, des variations que seules des préoccupations formelles peuvent expliquer, la thèse est démontrée dans le cas donné. On pourra, il est vrai, invoquer toujours d'autres raisons aussi et de plus les éléments du style se pénètrent trop pour qu'on puisse assigner à chacun sa valeur précise, mais le rythme figure parmi ces composants. Toutes les objections pourraient d'ailleurs être retournées contre la thèse opposée; elles prouvent seulement que les cas absolument sûrs sont très rares, qu'il faut se contenter des probabilités dans un sens ou dans l'autre. Dans le pire des cas la comparaison des variantes fournira une idée plus précise de la façon dont travaillait Flaubert.

* *
*

Pour abréger et éviter, dans la mesure du possible, les répétitions nous adoptons dans les transcriptions les signes suivants: entre les crochets se trouvent les mots supprimés dans le brouillon; les mots entre les lignes sont placés ainsi par Flaubert; pour le reste les notations sont les mêmes que dans l'analyse du texte définitif.

Voici maintenant les versions de la phrase 1. *93 246*: Mais une
pâle
grande ligne / [droite] se levait / à *l'horizon* // [lentement / éclairant / de sa *pâleur I* la mer / immobile / étalée / sous elle] c.-à-d.
2 2 // 3 I 22
le texte corrigé donne: *2 // 2* (4 + 1) // (3 + 4).
pâle
131 / ? / *22*: 1) Mais une [grande] ligne / se levait / à l'horizon // [et à mesure qu'elle montait / dans le ciel / en s'élargis-

sant] *I* [les blancheurs inégales / apparaissaient] c.-à-d. *2 2 // 3 I 2*, après les corrections: *2 / 2* (coupe après „pâle").
(2 + 1)
La version confond visiblement les phrases 1 et 5, preuve encore combien la „vision", si elle existe, est confuse.
t. V. verso de 90 / 243 /: Mais une ligne / pâle / se levait / à l'horizon // à mesure que s'élargissant / elle éclairait / le ciel, *I* (et ?) peu à peu / les ténèbres / épandues / sur Carthage *I* se déchiraient.

2 2 // 1 + 2 I 1 + 3 I 1.

En réalité, malgré l'absence de toute ponctuation, le texte contient 2 phrases distinctes, (jusqu'à „l'horizon" et le reste); dans l'état où il est, le texte présente un rythme hybride et très discordant; la même confusion avec la phrase 5 persiste, plus ou moins perceptible, dans presque toutes les versions.

Le feuillet 128 45 contient 2 versions: 1) Mais une [pâle] ligne / pâle / se leva / à l'horizon // [et peu à peu / les ténèbres / universellement épandues / s'éclaircissaient] et en marge:

2) et à mesure / qu'elle ?.../ s'élargissait / dans? le ciel /* les ténèbres / épandues / sur Carthage / se déchiraient *I* [par larges taches / ou linéaments]

1) *1 2 // 1 + 2 / 1* corrigé en *2 // 2.*

2) la fin seule permet d'établir un rythme avec certitude; c'est d'ailleurs la partie tombante autrement rédigée:

* 4 [2 (1?)]
ou (1 + 2 + 1)

Observons que la première version non corrigée et la 2e corrigée se terminent de la même manière quant au rythme.
129 / 46 / 22 /: une grande barre / lumineuse (?)

Mais une ligne / pâle / se levait / à l'horizon // et [peu à peu] s'éclaircissaient / les ténèbres / univers. (?) épandues / [sur Carthage *I* se déchiraient]

2 2 // 1 + 1 + 1 I 1; le texte corrigé, en supposant qu'on garde „pâle": *3 I 2 // 2 I 1.*

641-17 88

130 / 47 / 22. Mais une barre / lumineuse / bientôt (aj.) / se leva /
du côté de l'orient
à l'horizon / / et les ténèbres / [universellement]
peu à peu
épandues / s'amincissaient.

Les corrections sont faites au crayon, — signe probable d'une lecture à haute voix, — et par suite particulièrement intéressantes. Le texte non corrigé donne:

2 3 / / 1 + 2 / 1
c.-à.-d. (111)
(3 + 3) (2 + 3 + 4) / / (4 + 3) / 4;

et la version corrigée:

2 3 / / 2 / 2
(3 + 3) (2 3 6) / / (4 + 3) (3 + 4)

Le verso du feuillet t. V. 92 245 donne une version *presque* identique à la dernière citée:

vers

Mais une barre / lumineuse / bientôt / se leva / du côté de l'orient / / et les ténèbres / épandues / s'amincissaient.

2 / 3 / / 2 / 1
(c.-à-d. 1 + 1 + 1)
(3 + 3) (2 + 3 + 6) / / (3 + 3) / 4
1

La différence à signaler: la chute, devenue binaire dans la correction de 130 / 47 / 22, est de nouveau composée d'un seul élément. Enfin le feuillet 116/20 présente encore une fois la même version et le corrigé aboutit au texte presque définitif.

Mais une barre / lumineuse / bientôt (aj.) / s'éleva /
du côté de l'orient
2)
[à l'horizon] / / [et les ténèbres / [universellement] épandues / peu à peu s'amincissaient]

2 / 3 / / 2 / 2
111
(3 + 3) / (2 3 4) / / (4 + 3) / (3 + 4) et

le corrigé:

2 / / 3 = (2 + ;) avec le syllabisme: 3 + 3 / / (2 + 3) + 6.

En somme on voit que, ce qui sera finalement la première phrase, se trouve déjà dans tous les brouillons, très souvent rythmé déjà comme dans le texte définitif (*2,2*). Mais les corrections aboutissant à ce résultat ne sont pas nombreuses (3 sur 7 versions); partout ailleurs Flaubert *garde* dans la seconde partie l'évocation des ténèbres qui se déchirent etc. La suppression de cette partie se justifie sans doute par le sens: elle reprend sous une autre forme ce qui est dit dans la première; de plus c'est le „thème" de la phrase 5; il est curieux de noter aussi que là même où cette indication persiste la phrase est précédée (ff. 131/*22*; 90/*243*; 128/45; 129/45/*22*; 130/47/*22*) de l'évocation qu'on pourrait intituler: Carthage pendant la nuit. Si cette suppression est justifiée par le sens pourquoi persiste-t-elle si souvent? Il est impossible de le dire avec certitude. Mais constatons une bizarre coïncidence: l'auteur a gardé la partie superflue — justement là où dans la première partie le rythme est *discordant* (*2 3* ou *3 2*); le rôle de ce superflu n'aurait-il pas été de fournir simplement une chute qui ferait équilibre au début? Les corrections du feuillet 130 47 *22* surtout, paraissent confirmer cette supposition; elles fournissent, entre autres choses, à la fin le groupe *2*; ailleurs la seconde partie est tantôt parallèle, tantôt symétrique à la première. Mais le plus souvent, si l'on tient compte des versions corrigées et non corrigées — on peut constater un rythme tripartite; si la coupe principale est au début, il y a généralement une seule coupe secondaire, dans le cas contraire il y en a *2*, mais de toutes façons la phrase paraît, plus ou moins spontanément, prendre une forme telle, que les *2* bouts se reproduisent et enclavent un groupe plus ou moins disparate. En attendant cette indication demeure une pure hypothèse. Passons à l'examen des phrases suivantes.

Le verso de 118/43/20 donne la version suivante de la phrase *2*:

presque à leurs pieds

— à gauche / [non loin], / les canaux × de *Mégara* / / (qui alimentaient / le fossé / / en dehors de la triple / enceinte) / rampant / dans les verdures / entre les murs / de pierres sèches *1*

anguilles

comme un nid / de [serpents] / sur la mousse.

2 1, 2 / / (*2* / / *2*) *2, 2 1 3* c.-à-d.: (*2* + 1) (*2* + *2*)

Les corrections ne modifient pas le rythme; observons que la phrase est beaucoup plus riche en détails que la version définitive; le rythme est le même sauf *la fin* qui détruit le mouvement de balancement; mais comme le verbe manque nous ignorons ce qui aurait été le rythme de l'ensemble.

en bas

t. V. 93. 246: à gauche / tout près d'eux / [sous leurs pieds] /, les

tas

canaux × de *Mégara I* coulant / entre des enceintes (?) / de *pierres sèches,* // rayaient / de leurs sinuosités / *blanches I* les verdures / des jardins.

3 I 2 / 3 // 3 I 2

c.-à-d. (111) (111) (1 + 2)

Dans le brouillon la phrase suivante est la 8e du texte définitif; elle est précédée d'un morceau supprimé plus tard, mais rythmé d'une manière analogue:

... ça et là / des blancheurs / inégales / apparaissaient /...

1 / 3 = (2 + 1) /...

les rigoles

131 *22*: à gauche [tout près d'eux], en bas, *I* [les canaux // rayaient / de leurs sinuosités × *blanches I* les verdures / des jardins

3 I 1 // 3 I 2 corrigé: 2 I etc...

(111) (1 + 2)

Au fond le rythme est celui de la version précédente; la correction le rend symétrique par les deux bouts. La phrase est suivie dans le brouillon par 8 et précédée de la phrase 1. rythmée:

2 2 // 3 I 2, et corrigée en *2 // 2.*

Y a-t-il eu contamination pour la fin? Il n'est guère possible de le prouver.

t. V. 90. 243. à gauche / tout en bas, *I* les canaux × *de Mégara* // rayaient / de leurs sinuosités × *blanches I* la verdure / des jardins.

2 I 2 // 3 I 2

c.-à-d. (1 + 2)

Cette version est précédée de la phrase 8, qui débute par *„en face"* et est suivie par: „et *à droite* le contour des ports"...; c'est le moment où les indications topographiques sont plus complètes. De plus la phrase 8 a le rythme suivant (Cf. p. 212—3 pour le détail):

2 2 / / 1 + 2 et cette phrase elle-même est précédée de 1, rythmée *2 2 / / 1 + 2 I* etc. ce qui n'est pas sans monotonie; nous touchons ici peut-être la raison de la dispersion du groupe primitif 1, 2, 8; du coup la topographie ne pouvait plus subsister.

Les feuillets 129, 46, *22* et 118, *42*, *22* donnent exactement la même version que nous venons de citer et la situation par rapport aux autres phrases est également la même, ce qui nous dispense de tout commentaire.

Au verso du t. V. *92/245* on lit, précédée de la phrase 1, la version suivante: à droite / tout en bas, *I* les canaux × *de Mégara* / / commençaient × à rayer / de leurs sinuosités *[blanches]* / les verdures / des jardins.

Et à la suite vient la phrase 8. Ce qui donne la suite rythmique que voici:

2 I 3 / / 2 I 1, pour la phrase 1.
(111)

Pour la phrase citée: *2 I 2 / / 2 + 2 I 2*, sans la correction, et
2 I 2 / / 2 + 1 I ? 2, après la correction.
3

La phrase 8, *telle qu'elle suit immédiatement,* se présente sous les deux formes suivantes:

2 2 / / 1 + 2; et corrigée: 1 / / 1 — elle est reprise ailleurs. Les conclusions qu'on peut tirer de ces comparaisons sont les mêmes que tout à l'heure: mais la monotonie est évitée par la transformation de la phrase 8. Rappelons encore que les canaux étaient tout à l'heure à gauche — nouvelle preuve de la plasticité de l'objet ou de l'idée, comme on voudra l'appeler.

En marge du feuillet 130/*42/22* est une autre variante très importante pour nous: à *droite* / *[tout]* en bas (aj.) [les canaux × de multiples pâles *Mégara* / / commençaient × à rayer / de leurs sinuosités *[blanches]* / la verdure / des jardins.

Les corrections sont au crayon, sauf la suppression de *tout;* „en bas" est une surcharge. Sans les corrections le rythme est celui de la phrase définitive; avec les corrections on aurait de même: *2 I 2 / / 2 2 I 2* — en mettant „multiples" avant „sinuosités" — qui se trouve ainsi éffacé par „pâles"; cette dernière correction paraît avoir été introduite par le souci de l'équilibre syllabi-

que (pour l'avant dernier groupe) et peut être aussi à cause de la sonorité (toutes les coupes tombent ainsi après un „a"); on pouvait d'ailleurs la rejeter pour la même raison. Le fait le plus intéressant est pourtant la suppression de „tout"; comme ce mot et le précédent sont soulignés par l'auteur, on peut penser que Flaubert a été choqué par la rencontre des deux „t" et c'est la rasion, peut être, pourquoi les canaux sont à gauche; comme, de plus, „en bas" est une surcharge on pourrait même supposer qu'„à gauche" lui-même n'existe (comme „à droite", comme „çà et là" et „peu à peu" — à d'autres endroits) que pour „faire nombre" avec l'adverbe suivant, à savoir le nombre d'éléments: *2*. La phrase est précédée dans le brouillon par la phrase 1. et suivie de 8. — toutes deux rythmées d'une façon assez différente.

Le feuillet *116 20* donne enfin le texte définitif, sauf le début: „[à droite] à gauche"... ce qui n'infirme point les conjectures précédentes.

Si l'on parcourt d'un seul coup d'oeil les schèmes rythmiques de toutes les variantes, voici ce qui paraît frappant: partout la phrase a gardé *sa division* malgré la variété assez grande du contenu; cette division serait-elle spontanée chez l'auteur? Nous inclinons à l'admettre. D'autre part c'est *la fin* qui la première reçoit sa forme définitive; ensuite c'est le commencement qui varie le moins et c'est le milieu, entre les deux coupes secondaires, qui subit le plus de perturbations avant d'aboutir *ici* à la même structure que les deux bouts. Tout se passe, en effet, comme si Flaubert trouvait d'abord „la chute". Il semble par contre éprouver beaucoup de difficultés pour arriver à un *balancement uniforme* de la phrase, *à une homogénéité rythmique*.

L'étude des variantes de la phrase *3* est particulièrement embarrassante: au point de vue du sens elle est caractérisée par une énumération, et au point de vue du rythme — par la place de cette énumération et la brisure qu'elle produit. Or, le rythme définitif ne transparaît pas toujours et l'énumération n'englobe pas toujours les mêmes objets; de là des hésitations possibles dans l'attribution des brouillons entre les phrases 3, 5 et parfois 10. Comme Flaubert abandonne rarement le début de la phrase nous l'avons pris pour indice révélateur; autrement dit nous avons groupé ensemble comme brouillons de la même phrase tous ceux qui commencent par „le(s) toit(s) conique(s)...". De plus nous manquons

de points de repère pour comparer le rythme de la phrase étudiée à celui des autres phrases: sauf un cas, où elle est suivie de l'ébauche de la phrase 10, elle est entourée d'éléments disparus dans la rédaction définitive et dont il ist impossible de déterminer avec certitude même l'état final. Bref nous serons réduits ici à examiner presque uniquement les versions en elles-mêmes.

le toit

Voici la version du feuillet 93/246: [Les toits] × coniques // d'un temple / heptagone / [se dressait] // pareil / à une tente /

de pasteur / se dressait / parmi à six étages

[sur la confusion] // des hautes maisons / carrées / toutes noircies / avec de bitume / [tassées / les unes contre les autres / et si serrées / que les rues / disparaissaient]

Avant le texte ci-dessus il s'agit des stèles des tombeaux, des fourneaux à cercueils; la suite par contre indique que les maisons se distinguent de la campagne; la fin de la phrase passera plus tard dans la phrase 5.

Le rythme de la phrase non corrigée:

2 + 2 / 1 // 2 3 2 2 / 1 2,

en marquant seulement les coupes secondaires qui nous paraissent les plus fortes.

La version corrigée donne: *2 2 / 3 / 1 // 3 / 2*

La correction nous rapproche du texte définitif en ce sens que les deux parties sont mieux équilibrées: la comparaison, qui tient lieu d'une coupe ne remplace pourtant pas l'évocation directe; en tout cas la phrase est rythmiquement constituée aux deux bouts.

Le feuillet 131/22, à la fin contient une phrase où l'on aperçoit quelques éléments de la phrase définitive mais appliqués à un tout autre objet; c'est une confusion avec la phrase 10: [le terrain tout couvert d'habitations *tassées* faisait un large vallon encore

le terrain [couvert d'habitations]

plein d'ombre] [Mais par une pente large il] remontait au flanc de

découpait

l'Acropole *qui dessinait en noir / sur la pâleur / de l'aube* / le

dentelé marches

profil escarpé (?) de ses soixante degrés.

Nous soulignons les éléments intéressants: c'est la chute de la phrase définitive.

Le même feuillet contient en outre ce qui suit: Le toit × coni- dominait /
que / d'un temple × heptagone // se dressait / parmi les [hau- l'entassement
tes] maisonf... et *en marge:* ça et là / qui comme les tentes // sont dressés des ruines...
Dans la suite la ville se détache de la campagne; puis vient l'évocation des remparts avec les tours et sentinelles.
Les rythmes: 2 2 // 2 et 11 // 2 ne fournissent aucun renseignement nouveau intéressant.
t. V. 90 243. 1) ça et là / *se dressaient* / *parmi* (aj.) (les maisons?) / les toits × coniques / d'un temple / *heptagone* // ça et là ?) / dominant / l'amas confus / des maisons / *comme* tentes / sur des ruines (aj.). / 2) La [ligne] des remparts / peu à peu / *surgissait* // avec une tour / carrée / à chacun / de ses angles. /

Les deux phrases ci-dessus seront plus tard fondues ensemble.

1) 3 / 2 2 // 3 / 2 (grâce au dernier élément ajouté)
(1 + 2) (1 + 2)
(3 3 + 5) / (2 + 2) (2 + 3) // (3 4 + 3) / (2 + 3)
2) 3 // 2 2
(1 + 2)

La première des phrases rejette la comparaison que nous connaissons déjà à la fin, dans la chute, avant la coupe; elle arrêtait en effet la montée de la phrase-transposition commandée par le rythme. La deuxième contient un groupement — „peu à peu", „surgissait" — transporté dans la phrase définitive, quitte à changer de verbe, sans modifier le rythme. Notons la *construction parallèle* de la première phrase, et la disposition symétrique des groupes de 5 syllabes. Nous passons la variante du feuillet 129. 46—22. Elle n'apporte rien de nouveau ni pour le rythme, ni pour le sens: c'est la même comparaison. Dans la suite une phrase est consacrée à l'aqueduc, une autre à l'Acropole. Il est curieux de noter pourtant que toutes les 3 phrases commencent par 2 2...
128 / 45 / 22. Les toits × coniques / des temples × heptagones / qui dominaient / l'amas confus / *des maisons* // [comme] ressemblaient vaguement / à des *tentes* / [qui sont] dressées / sur des ruines.

2 2 / 3 // 2 / 2
1 + 2

Voilà *à peu près* le rythme de la phrase définitive, malgré la divergence de sens; pourtant les mots mis en relief ne sont pas particulièrement heureux. En marge du feuillet *129/46/22* on trouve la première variante où, en suivant l'ordre des brouillons, l'énumération remplace la description, ou l'évocation des objets, chacun à part.

Les remparts / les tours / les escaliers // se détachant /
en noir / sur la pâleur / du ciel [de l'aube] . . .
3 // 2 2. . .
111

C'est justement la partie centrale de la phrase définitive, immédiatement avant la coupe et certes, c'est dommage que nous ignorions à quel moment, après quelle variante elle a été trouvée.
Feuillet 130/47/22: 1) Les toits × coniques / des temples × heptagons, *I* les triples remparts /, les escaliers / les tours // [peu à peu] / faisaient saillie (?) de l'ombre
[sortant / de la brume] . . . se découpaient / en noir / sur la pâleur / du ciel / qui allait s'élargissant (aj.).
2?

Le texte non corrigé: 1) *2 2 I* 1 1 1 // 1 2. . .
avec les corrections: 2) *// 2 2* (1)

La première partie en entier est constituée quant au rythme; le changement de l'ordre des mots paraît s'expliquer par le souci d'euphonie: il est relativement plus facile de faire monter la voix sur [ā] que sur [ū].

Le brouillon dénote aussi un embarras visible pour placer la phrase: elle est précédée d'une indication sur les ports et l'aqueduc, mais en marge on trouve une esquisse de la phrase 8; elle est suivie dans le texte de la phrase 10, mais en marge on trouve une esquisse de 4. Dans le feuillet *132/22* on voit comment a pu se former la fin de la phrase: Les toits × coniques / des temples × heptagones *I* les escaliers /, les tours /, la triple enceinte / des
remparts
fortifications // [peu à peu / surgissaient / de la brume] [l'Acropole découpait en noir] sur la pâleur *? de l'aube?* de la lueur (?)...

(le?)
(illisible) et les grillages des terrasses découpaient (singul.?) [en noir sur la pâleur
mille losanges] l'aube
2 2 / 1 1 2 / / 3 (111)
1 + *2*

Au feuillet *92/245* on constate encore quelque hésitation: Les toits × coniques / des temples × heptagones */*, les escaliers /, les
fortificat.
terrasses / [et] les remparts / avec leurs tours / / [peu à peu]
surgissaient
/ se découpaient / en noir / sur la pâleur / de l'aube.
2 2 / 1 1 2 / / 1 / 2 2
/ / 2 2

Au fond il n'y a d'hésitation qu'*immédiatement avant et après la coupe* principale — c.-à-d. justement dans la partie médiane (rythmiquement) de la phrase. Même le feuillet 116/20, généralement très proche du texte définitif garde, les traces de la même hésitation. Les toits × coniques / des temples × heptagones */*,
les remparts
les escaliers /, les terrasses /, les fortifications / *avec leurs tours* /
peu à peu
/ se découpaient / [en noir] / sur la pâleur / de l'aube.
2 2 / 1 1 2 / / 2 2,
ou avec les corrections / / 1 / 1 2.

Cette nouvelle série de variantes ajoute-t-elle quelque chose à nos conclusions précédentes? Tout d'abord certaines d'entre elles trouvent des preuves nouvelles: nous avons relevé encore toute une série de phrases avec la coupe tripartite; mais elle n'est pas cependant constante (on peut douter notamment à propos de la version du feuillet T. V. 93/246 p. 199). Par contre se confirme la supposition que Flaubert trouve d'abord le rythme (et les paroles) de la fin (généralement 2) et du début, et qu'il hésite le plus longtemps sur les parties voisines de la coupe principale. Un de nos exemples porterait à croire que le schème rythmique peut réellement préexister à telle ou telle exécution verbale (celui du feuillet 128/45/22 — notre page 200, mais le cas est unique et par conséquent ne constitue pas une preuve. Mais d'un autre côté nous avons pu constater aussi *que certains débris* de phrase, certaines

associations des mots traînent à travers des versions très différentes, quant au sens, mais jamais l'auteur ne les abandonne, et le moment venu, les intercale, tantôt à une place, tantôt à une autre. Or, les groupements que nous avons relevés à propos de la phrase 3, ont tous (sauf 1) pour formule rythmique *2* — et étant d'une *manière générale fixes,* ne peuvent figurer convenablement qu'à certains endroits, *là où le sens, le rythme et la sonorité de la phrase les admettent.* Il faut donc bien que sous une forme quelconque, il existe un schème de la phrase plus ou moins vague antérieur à sa réalisation materielle, et le rythme y tiendra nécessairement une place, peut être, la principale.

La phrase 4 par son objet même est plus nettement caractérisée, mais la place en est tout aussi variable que celle de la 3e.

T. V. 91 *244.* 1. Depuis l'extrémité / de la nécropole / où l'on cuit / dans les fourneaux / les cercueils / d'argile *rouge I* jusqu'au fond / du lac / où Tunis / *au pied du mont* (aj.) /* ses maisons /
2)
comme une troupe / de chèvres blanches, / / toute péninsule /
escalope elle
/ maintenant / était bordée / d'une [frange] / d'argent / [qui]
(illisible)
oscillait *I* — et la mer / s'étalait / devant / plate / .....
immobile / infinie. /

2 2 + 2 I 2 2 2 / / 3 2 + 1 I 1 + 2 3 (ou: 4?)
111 111

Nous avons supposé après „au pied du mont" ajouté lui-même, encore un mot, par exemple, „pressait". Il est clair que la phrase se compose en réalité de *2* phrases dont chacune est bâtie sur un rythme à elle; tous les deux concordants, mais pas réciproquement. Celui de la seconde partie est déjà du même type que la phrase définitive.

Flaubert a d'ailleurs senti ce manque de fusion. Le même feuillet donne en effet: Toute la péninsule depuis ..... jusqu'à l'entrée des ports était bordée ..... (la suite est la même que plus haut).

En marge on lit: „l'isthme de la Taenia s'allongeait entre les golfes (où?) Tunis au fond du lac pressait ses maisons contre les monts comme un troupeau."

C'est probablement ce qu'on devrait mettre après „depuis", — mais le texte obtenu n'est pas cohérent; la fin en tout cas garderait son rythme. Signalons les „chèvres blanches", qui deviendront plus tard „noires", passeront dans la phrase suivante et serviront à caractériser les maisons de Carthage; c'est encore un de ces éléments que Flaubert garde précieusement.

F. 142. 51 23. 1) l'isthme / de la Taenia / s'allongeait / toute la péninsule / maintenant / était bordée / d'une escalopure (?) / d'argent // et au delà / s'étendait / l'immensité / pleine (?)...

La version superposée: 2) l'isthme / de la Taenia / s'allongeait //, partout / l'immensité / la mer [pleine] / environnait / la péninsule / escalopée / d'argent.

1) 2 + 1 / 1 + 2 2 // 1 / 1 2
2) 2 + 1 // 1 1 1 2 2 (?);

mais la deuxième version est douteuse; le texte manque de cohérence.

Dans l'ensemble se répète ce que nous avons vu pour la phrase précédente: la fin et le début de la phrase sont constitués le plus facilement. Les mêmes procédés apparaissent encore pour la constitution du texte. Ainsi le feuillet 92/245 contient 3 versions de notre phrase, mais la disposition atteste que Flaubert hésite encore sur la place.

En marge, en face de la phrase 3 on lit: „tandis que la mer toute plate / *couleur d'émeraude,* / s'étalant × à l'infini // semblait comme figée / dans la fraîcheur / du matin."

1 1 1 / 2 // 1 2

La chute est tout à fait celle de la phrase définitive, et au point de vue rythmique, celle de la version précédente aussi; mais de l'autre côté la ressemblance est grande avec la phrase 3 (cf. p. 202 rythmée:

2 2 / 1 1 2 // 1 / 2 2
// 2 2

En marge encore, mais en face de la phrase 10, on lit la version suivante: [La mer / elle-même / couleur d'émeraude // paraissait immobile / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin]

2 1 // 1 + 1 2

Enfin le même feuillet donne le texte: L'isthme / de la Tae-

[du]
nia / s'allongeait / les rochers / dans le golfe / grandissaient / / [-et tout autour / de la péninsule / carthaginoise / bordée / d'une mousse *blanche* / le mer / couleur d'émeraude / s'étalait / indéfiniment / *toute* immense / comme figée / dans la fraîcheur / du plate / et
matin]

2 + 1 / 2 + 1 / / 1 + 2 2 2 / 2 1 1 1 2
3 3 3

Pour le sens, seule la 2e partie est intéressante, et c'est elle justement qui est supprimée dans le brouillon; le début par contre, destiné à disparaître, possède déjà le rythme définitif malgré la divergence absolue des sens.

Les feuillets 132/22 et 116/20 verso, donnent 2 versions curieuses en ce sens que le début de la phrase, concernant l'isthme, le golfe etc., est supprimé ou rejeté dans une phrase à part.

verso: a) Toute la péninsule / était *maintenant* bordée / d'une frange × d'argent / *qui oscillait* / / et la mer bleue, / plate /, immobile / infine...

La version superposée:

b) Toute la péninsule / était bordée / d'une frange × d'argent / *qui oscillait* / / et la mer / toute bleue / s'étendait / immobile /, infinie.

a) 2 2 + 1 / / 1 1 1 1... la phrase n'est pas finie, mais possède une notable régularité syllabique:

(5 + 7) (4 + 4) / / 4 1 3 3

b) 2 2 + 1 / / 2 1 1 1

(5 + 4) (4 + 4) / / (3 + 2) 3 3 3

C'est la seule version qui pour la phrase donnée présente *une chute impaire;* les corrections dénotent bien un souci de rythme arithmétique, mais il ne paraît point constituer l'élément essentiel. *Le feuillet 132/22 porte:* La péninsule / apparaissait / / bordée / par la mer / à l'infini / toute plate /, immobile / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin.

Autre version superposée: La péninsule / se découpait / bordée / par l'infini *argent* / /, et au delà / s'étalait / la mer / toute plate / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin.

La première des deux versions n'admet la coupe principale qu'après „apparaissait", — et d'une manière générale le rythme y est dépourvu d'expression:

2 / / (1 + 2) 1 1 / 1 2

Dans le schème de la 2e version: *2 2 / (1 + 2) / 1 1 2*,
nous avons toujours la fin de la phrase mais le milieu, avant la coupe, est toujours incertain.

Enfin le feuillet 116/20 donne encore une fois la version composite: L'isthme / de la Taenia / s'allongeait /, les rochers / du golfe / grandissaient / /— et tout autour / de la péninsule / Carthaginoise / une écharpe / [d'écumé] *blanche* / *oscillait* / / tandis que la mer / couleur *d'émeraude* / semblait comme *figée* / dans la fraîcheur / du matin /.

2 + 1 / 2 + 1 / / 1 + 2 / 2 + 1 / / 2 + 1 / 2
2

Au fond on peut négliger le rythme de la première partie: d'après le sens c'est une phrase indépendante qui disparaîtra, mais non sans laisser quelque trace. Observons que toute la phrase du brouillon est rythmée par groupes uniformes de 3 accents; c'est forcément monotone et les coupes n'y peuvent rien; et de plus cette manière uniforme est opposée au sens; en tout cas les 2 groupements parallèles du texte définitif sont les restes d'une série plus longue. Mais la forte coupe qui les sépare les oppose par intonation. La suppression „d'écume", permise et même favorisée par le sens, compromet de nouveau l'équilibre de la partie médiane, — mais Flaubert rétablit le mot et le rythme restera celui de la phrase définitive.

Dans l'ensemble, et d'une manière schématique, le travail de Flaubert pour cette phrase se réduit à rejeter le début après avoir essayé l'incorporer (on peut le croire du moins) dans la phrase (feuillet 91/244-page 203); il faut remarquer pourtant que dans presque toutes les versions qui approchent le plus du texte définitif, ce début constitue la partie montante de la phrase; la suppression de ce début est d'ailleurs un sacrifice notable au point de vue du sens. La phrase suivante, la 5e du texte définitif, manque de nouveau d'individualité que confère un objet précis; et en vérité, elle ne prendra une forme précise que depuis le moment où Flaubert y laissera un seul objet central: les maisons de Carthage. Jusque là

les contaminations seront fréquentes tantôt avec la phrase 3, tantôt avec 2, tantôt avec 1.

Le feuillet t. V. 93/246 présente un texte peu lisible: et à mesure qu'elle s'élargissait / en montant // ça et là / (ajouté) des blancheurs / inégales / apparaissaient / sur les ténèbres / (?) par taches rondes / (?)...ou ... (illisible).

2 // 2 2... et en tenant compte de la correction: // 1 2 2
11

Or dans le brouillon avant la version présente nous avons la phrase 1 qui sous la forme corrigée donne: *2 // 2* — serait-ce la raison pourquoi l'auteur fait glisser un „ça et là" après la coupe? Du reste, au point de vue rythmique, le début passera tel quel dans la phrase définitive.

Les trois versions que nous examinons ensuite paraissent toutes avoir constitué à l'origine le début de tout le passage (ou d'un passage analogue): elles semblent exclure la phrase 1.

Le feuillet 91/244 au verso porte *à son début:* cependant une couleur rose / orange / violette / pourpre *I* s'étalait / dans le ciel // et les maisons / indistinctes / tout à l'heure *I* se disjoignant/ par larges morceaux *I*, il se formait / entre elles / comme des ravines / qui s'entre-croisaient...

4 I 2 // 1 2 2 I 2 2...
1111

La phrase n'étant pas finie on ne peut rien préjuger sur la chute; le début par contre a *le même mouvement* que le texte définitif, mais se détache facilement de la suite.

Au feuillet 141/50/23 la phrase est encore au commencement et
barre (?)
suit l'ébauche d'un dialogue: Cependant une [tache] rose / puis
s'étalait
orange / violette [et] / pourpre / [s'élargissait] / dans le ciel // —
[séparant]
et les maisons / indistinctes / tout à l'heure *I*, se disjoignant / par
larges
[grands] morceaux *I*, il se formait / entre elles / comme des ravins /
[inégaux / (qui?) / montaient / s'entre-croisaient / et] la couleur
âpre apparaissait (des) rues il se découpait (?)
crue / du ciel bleu / [saillissait] / au bout / [brutalement].

La version non corrigée fournit le schème suivant:

1 3 2 / / 1 2 / 2 / 2 2 2 2 3
111 2+1

La version corrigée: 1 3 2 / / 1 2 / 2 / 3 2 2.
111 2+1

Comme on voit, la différence n'est pas grande: la phrase est un peu mieux équilibrée et moins monotone; la correction rythmique la plus importante est celle de la fin: la chute devient binaire.

Le feuillet 132, 22 est, *peut-être, antérieur* au précédent; il contient en réalité plusieurs ébauches de notre phrase, mais fait apparaître également des éléments étrangers aux deux versions précé-
un
dentes. 1) Cependant [à mesure que] le ciel / rose / [à sa base /
montait en s'élargissant
puis] orange, / violet, / pourpre, / [comme un immense / ..... /
multicolore / qui s'élargissait]...

2) et à mesure que le ciel entier / s'en illuminait // .... (dans le texte) et les maisons / de Carthage / se détachant / les unes des autres / plus nombreuses .....
du (?)
et *en marge:* dévallant / sur la pente / [du terrain] / côté les na-
des chèvres noires
vires / comme [un troupeau] / qui descend / (des montagnes?) / pour venir / [se laver / dans] à la mer.

Voici les schèmes des ébauches sans et avec les corrections:

1) 2 2 / 1 1 1 1 / 3 1 // ... la coupe est seulement probable.
1 1 1 1 / / ....

2) 2 // ..... 2 2+1 ....;
en marge: (1+2) 1 (1+2) 2
(2+1) (1+2) 2.

L'esquisse 2 contient le début de la phrase définitive; la marge en fournit la fin; il est à noter que les corrections dans la dernière ébauche ne changent pas justement *le rythme de la fin.* Notons également que la phrase 4 qui précède dans le brouillon est rythmée:

2 // (1+2) 11 / 1 2
2 2 // (1+2) / 1 1 2

c.-à-d. présente en somme la même début. — Il se pourrait que ce fût une raison des corrections, et même du fait que nous n'ayons ici que des ébauches.

Les versions qui nous restent, contiennent toutes les détails du texte définitif, mais le dépassent généralement en abondance (quand elles sont développées jusqu'au bout).

Le feuillet 92, 245 à lui seul en contient 3: Mais une tache rose / s'élargissait / dans le ciel/ [et] // les maisons / à présent / plus distinctes *I* se poussaient / et se haussaient / les unes derrière les autres *I*, comme un troupeau / de chèvres noires / qui descend / des montagnes / pour venir / à la mer.
Version superposée: les maisons / se faisaient / plus nombreuses *I* se dressaient / sur la pente / du terrain *I* se poussaient / pêle
le
mêle /, comme ..... (tout reste demeure)
c.-à-d. 3 // 3 *I* 1 1 1 *I* 2 2 2
(1+2) (1+2)
// 3 *I* 3 2 *I* 2 2 2.
(1+2) (1+2)

Le grand changement apporté par la correction consiste à transformer en groupes les éléments isolés, qui exigeaient une forte montée de la voix. Il est difficile à dire si c'est en même temps la raison de la transformation puisque Flaubert, dans le texte définitif, revient justement à la disposition primitive; il se peut aussi qu'il se soit laissé entraîner par la structure de 2 premiers groupements de la phrase. Le même feuillet contient enfin, inserrée entre les lignes, une esquisse différente du début: „Puis / à mesure que le ciel / rose et pourpre / s'élargissait... // (le dernier mot est corrigé en: „allait s'élargissant");
c.-à-d.: 3 + 1 //
(2+1)

Cette hésitation sur le début proche de la coupe, persiste jusque dans le texte définitif, et ce début a été conservé même dans les premières éditions. Or ce groupe d'adverbes (ou conjonctions?) n'ayant aucun sens et même nuance précis, provoque également une indécision rythmique.

La dernière version dont nous disposons est celle du feuillet 116, 20; c'est la plus proche du texte définitif: Puis / à mesure que

le ciel [rose] pourpre / allait × s'élargissant // les hautes / maisons / [crépies / de bitume] / se faisaient plus nombreuses / et dressées ×
2 1
inclinées / sur les pentes / du terrain /, se tassaient /, se [haus-
pêle mêle telles
saient / [confusément] / [comme] un troupeau / de chèvres noires / qui descend / des montagnes] / [pour venir / à la mer]; ce qui nous donne (les corrections étant encadrées):

2 1 // 2 /2/ 2 / 2 2 1 / 2 / 2 2 2 /

Cette suppression de la fin dans une phrase presque définitive serait proprement surprenante, si le même brouillon ne contenait pas une version de la phrase 4 (avant 5) rythmée comme il suit:

3 3 // 3 2 2 2 2.

Cette version ne pouvait d'ailleurs (après la correction) être adoptée comme un texte définitif: il faudrait laisser tomber la voix sur „se haussaient", c.-à-d. admettre une contradiction complète entre le rythme et le sens. En somme les brouillons de la phrase 5 ne nous apportent pas de suggestions nouvelles d'ordre général. Mais la phrase elle-même paraît encore résulter de la fusion d'au moins 2 conceptions très différentes du même tableau; comme de plus le dernier brouillon diffère beaucoup du texte définitif, il se peut que nous ne possédons pas toutes les versions.

Les phrases 6, 7, 8, 9 nous arrêteront moins longtemps. De la première phrase nous n'avons qu'une seule version (feuillet 92/245), en marge, à côté de la phrase 10:

„cependant les rues désertes / s'allongeaient // sans personne / sur leurs dalles.

2 // 2.

Il paraît au moins assez probable que la dernière partie, somme toute, inutile pour le sens, n'a d'autres but que d'équilibrer le rythme changé ensuite à cause de l'entourage. Les versions de la phrase 7 se ressemblent toutes (sauf la dernière).

130/47/22 (en marge): „Puis çà et là, / un palmier / sortant d'un mur // penchait / au bord de l'abîme / son bouquet / de feuilles vertes".

1 2 // 2 2 (ou en détachant „puis": 2 2 // 2 2)

f. 132/22: Puis çà et là, / quelque palmier / sortant *d'un mur* //,

penchait / au bord de l'abîme / un éventail / de feuilles sombres.

1 2 // 2 2.

Dans le même brouillon la phrase précédente est la 4-e dont la chute est nettement opposée à celle-ci.
141/50/23 fait disparaître l'hésitation du début: çà et là / un palmier / sortant d'un mur, // penchait sur l'abîme / l'éventail / de ses feuilles.

La suppression de „vertes" ne modifie point le rythme tonique.
Au feuillet 142/51/23 nous retrouvons la phrase exactement dans le même état qu'au feuillet 132/22, mais „vertes" a remplacé de nouveau „sombres", qui cependant paraît plus euphonique. Au feuillet 91/244 — de nouveau „puis" se trouve supprimé (à la suite d'une correction); la phrase fait partie d'un ensemble de détails tous disparus. Enfin en marge du feuillet 92/245, en face de la phrase 10, on lit: Les palmiers / çà et là / sortant des murs / ne bougeaient pas.

1 /1/ 1 // 1.

En tenant compte de la correction la phrase est déjà la définitive. C'est le procédé d'étalement, de dispersions, que nous connaissons déjà. Cette transformation brusque de la structure rythmique ne serait-elle pas dû au désir de fournir un pendant à la phrase 6, qui seule dans notre page a la même chute? ou au désir d'éviter la ressemblance avec la phrase 8? Les 8 versions de la phrase 8 se ressemblent beaucoup, sauf justement au point de vue du rythme.

129/46/22 fournit le texte suivant, précédé de la phrase 2: „en face / dans les cours, / les citernes × remplies // s'arrondissaient / comme des boucliers × de bronze"; (la suite: à droite.....)
le rythme: 212 // 1+2.

Nous coupons la phrase après „remplies", car nous n'avons plus de raison pour reculer la coupe.

Or la phrase 2 qui précède est rythmée *2 1 2 // 3 1 2.*
c.-à-d. de la même manière; de là la nécessité de changer; mais en même temps c'est le signe d'un rythme obsédant.

çà et là

129/47/22: „[En face] / dans les cours / [çà et là] les citernes ×

à ras du sol
remplies // s'arrondissaient / comme des boucliers × de bronze";
(la suite: „et plus loin / on devinait / la place des ports / ").
Comme les surcharges seules sont au crayon, la version, en réalité, est triple. Sans corrections ni suppressions on aurait:

1) 3 / 2 // 1+2.
111

Avec les suppressions seulement: 2) 1 2 // 1+1; et avec les corrections de deux espèces le rythme devient indécis; nous coupons après „à ras du sol":

3) 2 / 3 // 1+2
2+1

Il est visible que Flaubert cherche une phrase non équilibrée; peut-être, pour la raison que la suite du texte se rythme 1+2...; rythme qui est d'ailleurs aussi celui de la phrase 9. La version à laquelle il s'arrête provisoirement est symétrique sauf le début, — et les mots mis en relief ne le méritent guère. En tout cas nous avons ici un excellent exemple des préoccupations rythmiques. Au verso du feuillet 90/234 nous avons une version plus compliquée encore:

dans?
en face / [au milieu], / dans les cours [ça et là], les
remplies
citernes × [à ras du sol], // s'arrondissaient /
comme des boucliers × de bronze.

Il est évident qu'„au milieu" et „en face" ne peuvent coexister dans le même texte; nous aurons donc seulement 2 schèmes:

1) 3 2 // 1+2
111
2) 2 / 2 // 1+2

c'est, les corrections faites, la version même du feuillet 129. Flaubert n'arrive pas à s'en débarrasser; nous savons déjà que les phrases 1 et 2 qui encadrent ici la phrase étudiée sont rythmées de la même manière, décidément c'est un schème obsédant.

Dans le feuillet 128/45/22 l'auteur recourt à un autre procédé, peut-être, pour briser le schème: En face / dans les cours / les
remplies
citernes /, [à ras du sol], / s'arrondissaient / comme des boucliers / de bronze (ajouté) [au pied des murs].

Sans les suppressions nous aurions avec la coupe après „sol“:
2 2 // 1+2 1
ou avec la coupe après „s'arrondissaient“: *2 / 1 /1/ 1 // 2 1*
C'est le procédé d'étalement. De plus le dernier élément n'a apparemment d'autre fonction que de mettre en relief „de bronze“. Les corrections nous ramènent à *2 2 / 1 + 2*.
C'est encore une fois le rytmhe de la phrase *2* qui précède dans le brouillon; les modifications n'ont abouti à rien.

Au feuillet 131/*22*: „en face, / dans les cours, / les citernes × [ça et là] [à ras du sol]
remplies / [à ras du sol] // s'arrondissaient / comme des boucliers × d'airain
de bronze /, [oubliés / par terre].“
Sans les corrections nous aurions: *2 / 3 // 1 2 2* (ou 2+1)? et finalement *2 / 2 // 1 + 2*;
c.-à-d. encore une fois le même résultat, mais la première esquisse contient déjà le début de la phrase définitive.

Le feuillet 93 246 fournit un schème tout différent: „au très
2 1
loin (?) /, ça et là, / les citernes / dans les cours / à ras du sol
de bronze
(ajouté) / s'arrondissaient // comme des boucliers × [d'airain] /, oubliés / par terre“.

Considérons la phrase après les transpositions et corrections faites:

3 / 3 // 2 2
111 (111)

Or la phrase *2* qui précède celle-ci, est rythmée:
3 / 2 3 // 3 2;
111 111
les débuts se ressemblent trop; qu'on coupe la phrase après „sol“, — la ressemblence persiste et devient même plus frappante encore. Fait suite, dans le texte, un passage rythmé *2 2 / 2 2*... c.-à-d. qui ressemble à la fin de notre schème. C'est le feuillet 92/145 qui donne enfin la version définitive, mais non sans hésitations:

„[en face,] / [dans les cours] / les citernes [remplies] // s'arrondissaient [comme des boucliers × de bronze]...“ c'est le

texte du verso; c.-à-d. d'abord *2 2* // 1 + *2* et finalement 1 / 1, la phrase *2* précédant toujours.

Par contre la marge du recto porte: „Tout cependant dormait dans la ville. Les citernes / [emplies jusqu'aux bords] remplies avaient l'air / de boucliers × d'argent // perdus / dans les cours."

Au fond l'examen de la dernière série des versions nous a prouvé que Flaubert est parfois comme fasciné par certains schèmes rythmiques. Il n'en résulte point nécessairement que ce soient pour lui des schèmes „naturels": les phrases qui précèdent y pourraient avoir leur rôle; mais pour se répéter avec une telle insistance, il faut bien que le schème convienne particulièrement aux dispositions permanentes ou soit le produit d'une routine, d'un artifice constamment employé. Nous n'avons que peu de choses à dire au sujet de la phrase 9. Le feuillet 132/22 l'incorpore à la phrase 10. Le feuillet 130. 4 7, où elle fait suite à 7, la présente comme il suit: Le phare / du promontoire / Hermaeum // s'éteignit.

c.-à-d. 1 + *2* // 1.

La chute paraît peu habituelle à Flaubert; cependant le feuillet 142/51/22 contient encore la même version; mais au feuillet 92/245 nous trouvons déjà: Le phare / du promontoire / Hermaeum // [pâlissait] commençait × à pâlir, c.-à-d. le texte définitif.

La phrase 10 par contre subit des dislocations et des changements multiples, avant d'arriver à son état final. Nous commençons encore par les versions les plus éloignées du texte définitif.

Le feuillet 128 45 22, contient quelques éléments plus ou moins dispersés; le texte d'ailleurs est presque illisible.

Puis

Mais le terrain / remontait (?) / autour de *l'Acropole* // qui [monstrueux profil] *découpait* / en noir / sur la pâleur / de l'aube / le profil / escarpé (?) / de ses soixante marches.

Ce passage ne fournit au fond que le mot „Acropole"; quelques éléments ont passé dans la phrase 3. Notons cependant le rythme:

2 + 1 // *2 2 2* 1.

La suite du même feuillet fournit encore les débris suivants:

Le faîte / du temple × d'Eschmoûn // apparaissait / tout en
dans
haut *I*, à travers le feuillage / des lauriers.
2 // 2 I 2
3

Puis: 1 [Mais] les chevaux / du soleil / qui vivaient / dans
[maintenant]
son bois // tachetaient / de leurs crinières × blanches *I* (en
du (?) *car*
marge:) le bord / [extérieur] ... mur . Posant × *2* leurs sabots / sur le parapet × de marbre // ils humaient / à demi cabrés / le vent / de la mer.

Les deux phrases restent en réalité séparées:

1) *2 2 // 3 I 3* — le rythme est en quelque sorte inverse du
2 précédent; il est curieux que le sens aussi contenait d'abord une *nuance d'opposition.*

2) 2 2 // 1 $\boxed{1}$ *2* — c'est la même procédé d'étalement que nous avons rencontré maintes fois. Pour un certain temps Flaubert avait donc l'intention de dissocier l'ensemble.

Le feuillet *129. 46. 22* n'est pas dans un état beaucoup meilleur; voici ce que nous avons pu en tirer (et encore ce sont des corrections):

... 1) L'Acropole / se dressait / ... découpant / en noir / sur
le monstrueux de sa croupe bombée
la pâleur / de l'aube / profil / dentelé / des ses soixante marches/.
La suite à été déjà vue plus haut: (*2 // 2 I 2*).
3

Le rythme: *2 // 2 2 2* 1 ou *2 // 2 2 2 2* (avec les corrections).
En face, en marge, se trouve une indication difficile à déchiffer, probablement:

„l'enceinte / de ses murailles / obliques // était bordée / ça et là / par des taches × blanches *I* (?) c'étaient les chevaux / du soleil / qui habitaient / son bois (?)"
c.-à-d. 1 + *2* // 1 1 2 (?) *2 2*

Le même feuillet encore contient une mise au net des deux autres passages du feuillet 128, toujours à l'état de phrases isolées, ou facilement séparables:

Mais les chevaux / du soleil // tachetaient / de leurs crinièle bord
res × blanches / la margelle / de son mur; ce qui se chiffre:
2 // 1 + 2 2.

Et comme variante du même passage le même texte qui nous a fourni le schème:

2 2 // 1 /1/ 2

Au total, pour les deux feuillets, six phrases isolées caractérisées, semble-t-il par les deux traits suivants: fréquence de la chute 2 ou d'un série de 2; d'un début 2 (5 cas sur 6); longueur de la partie tombante.

Le feuillet 118, 43/20 contient un texte plus hâché encore: il pouvait fournir tout aussi bien une phrase unique qu'une série de propositions; serait-ce le point de départ?

L'Acropole / avec ses temples / dessinait /le profil* seulement/
Eschmoûn
éclairé, [la rue monte?] temple Tanit derrière verdure crinière des chevaux. Sabots sur parapet* *humaient* / le vent frais / qui venait / de la mer.

Seuls les deux bouts sont cohérents et peuvent se rythmer:

2 2 * . . . . . * 2 2;

le fait est assez significatif. La chute est très analogue à celle du texte imprimé („humaient" tient au fond la même position que „hennissaient").

Trois feuillets donnent encore un texte découpé en phrases plus ou moins indépendantes, plus ou moins finies.

s'y dressait
141/50/23. 1) le faîte / du temple × d'Eschmoûn / [apparaissait] // tout entrant? / dans (le?) feuillage / des lauriers. 2) Son enceinte / de murailles / [à pic / le surhaussait] // et le bord / [maintenant en] était alors / comme tacheté / par les crinières / des chevaux sacrés / (aj) blancs / [consacrés / au soleil]. 3) Posant × leurs sabots / sur le parapet × de marbre // ils humaient / à demi cabrés/, [le vent froid / qui venait] / de la mer.

1) 3 1 // 1+2 ou, sans accent sur „temple": 2 1 // 1 2,
1+2

2) 1 + 2 1 // 2 + 1 2 2
1 + 2 après la correction.

3) 2 2 // 1 1 2 (car il y a probablement une erreur dans la correction) // 1 1 1 2 (avant la correction).

Cette structure s'explique en partie par le fait que le passage se trouve en tête du feuillet: c'est le début d'une description. En marge se trouve une autre rédaction de la phrase du milieu, rythmée d'une manière toute différente:

des taches blanches / qui changeaient de place / apparaissaient / ça et là // mais les chevaux / du soleil [qui vivaient / en liberté / dans bois] / tachetaient / [maintenant] / de leurs crinières × [blanches] / le bord extérieur / de ses...(?)

Delà les schèmes que voici:

2 2 // 2 3(?) 2 2 2...:
2+1

et après les suppressions: 2 2 // 2 2 2....

Nous nous rapprochons ainsi de nouveau du rythme définitif, en reprenant un des motifs des feuillets 128 et 129 — mais le sens est tout différent.

Le feuillet 90.243 reprend encore le même texte; mais le rythme tend à devenir uniforme partout et les deux dernières phrases sont réunies (très lâchement d'ailleurs) en une seule:

se dressant
... au flanc / de l'Acropole / [qui découpait] / en noir /, sur
dentelé
la pâleur / de l'aube /, le profil / [escalopé] / de ses soixante marches /. 1) Le faîte / du temple × d'Eschmoûn / apparaissait /
[à travers]
tout en haut // dans le feuillage / des lauriers. 2) Mais les chevaux / du soleil / [qui vivaient / dans son bois] // tachetaient / de leurs
le bord
crinières × blanches *(ajouté)* / [la margelle] / de son mur / [car] posant × leurs sabots / sur le parapet × de marbe // ils humaient / à demi cabrés / le vent de la mer.

Laissons de côté le début jusqu'à „marches" qui ne forme pas une phrase complète. La suite se rythme ainsi:

1) 2 2 // 2
3

La fin se scinde nécessairement en 2 séries rythmiques; mettre, en effet, la coupe principale après „mur" paraît impossible: la phrase devient illisible, de sorte que nous avons encore deux schèmes:

2 2 // 1 + 2 2

2 sans le mot ajouté.

2 2 // 1/1/2 — c'est la chute et le texte que nous connaissons déjà.

Le feuillet 130. 47. *22* donne à peu près le même texte, incorporé dans le tableau (après la phrase *3*), rythmé de la même façon que la version précédente et sans aucune correction; les *3* phrases sont nettement détachées l'une de l'autre. La phrase *3* qui précède est rythmée:

2 2 1 1 1 // 1 2

// 2 2 1 c.-à-d. commence de la même manière que celle dont nous nous occupons.

Les trois feuillets qui restent, réalisent une fusion plus ou moins intime des éléments divers et en sacrifient une bonne part.

132. 22: au haut / de l'Acropole / [autour du temple × d'Eschmoûn]
du soleil
/ dans le bois × de cyprès *I*, les chevaux / [sacrés] // [posannt ×
à demi cabrés
leurs sabots] / sur le parapet × de marbre / [à demi cabrés] et la crinière / au vent *I* hennissaient *I* comme à l'approche / de leur dieu.

2 2 2 I 2 // 2 2 1 2 I 1 I 2;

et tenant compte des corrections:

2 2 I 2 // 1+*2 2 I 1 I 2;*

la seule différence importante avec le rythme final est la persistance du groupe (1+2) qui lui-même est pourtant par rapport au reste moins discordant que les *2* éléments *isolés,* du texte non corrigé.

Le feuillet 92, 245, dont le texte n'est pas très lisible, ne réalise aucun progrès au point de vue du rythme, vers la version définitive; il contient par contre des éléments qui manquaient jusqu'ici.

Mais autour du temple × d'Eschmoûn /, tout en haut / de l'Acropole *I* les chevaux / du soleil / sentant / l'approche du jour (?-ajouté) // [se cabrant] et cabrés / sur le parapet de marbre *I*,

hennissaient / comme à l'approche / de leur dieu / la crinière / au vent.
(probablement: hennissaient, la crinière au vent comme....)

2 / 2 2 / / 3 / 1 2 2,
1+2

La transposition probable et la correction ne modifient pas le rythme; les éléments discordants sont les mêmes que tout à l'heure.

Enfin le feuillet 116, 20 donne le texte presque définitif:

Mais tout autour × de l'Acropole / [autour du temple × d'Esch-
sacrés
moûn], / dans le bois × de cyprès / les chevaux × [d'Eschmoûn]
le jour posaient × leurs sabots /
/ sentant venir × la lumière / / *[et cabrés]* / sur le parapet × de marbre /, et hennissaient / du côté de l'horizon?] *[à demi cabrés,* / en secouant / leur crinière] / du côté du soleil.

Certaines suppressions sont manifestement antérieures au moment où la phrase fut terminée et il n'y a pas à en tenir compte dans le schème:

2 2 / 2 2 / / 2 2 / 1 1 2 1,
/ / 2 2 / 1 1.

Ainsi pour la phrase 10 la manière de faire de l'auteur est sensiblement la même que pour les autres ensembles un peu longs: un certain nombre d'éléments, plus ou moins stables, se trouvent d'abord disseminés dans des phrases isolées. Ils en sont tirés ensuite et associés dans une phrase unique. La différence est que les phrases contenant la majeure partie des composants se trouvent voisiner dès le début et pendant assez longtemps apparemment l'auteur ne comptait par à les réunir, peut-être, parce que le passage entier devait se trouver à un autre endroit du tableu. La fusion et l'ensemble rythmique qui devait en résulter ne pouvaient, en effet, se réaliser avec toute la précision désirable que du moment où la position même de la phrase par rapport à l'ensemble était fixée.

Conclusion.

Il s'agit maintenant de ramasser les conclusions partielles et d'en peser la portée; pour la majeure partie ce ne sont, on l'a vu, que des constations susceptibles de servir comme point de départ à des recherches plus vastes.

Il nous est arrivé de constater à propos de toutes les phrases la manière dont Flaubert trouve certains des éléments composants, souvent des plus frappants, de la version définitive. Cette remarque, dûment vérifiée, pourrait, non-seulement attester la conservation obstinée de certains groupements rythmiques, mais servir aussi à l'étude de l'imagination créatrice de notre auteur.

Nous avons supposé que la composition même de notre page se conformait à des exigences rythmiques; nous croyons avoir donné à cette hypothèse un caractère de probabilité touchant à la certitude, au moins dans un cas: la dispersion du groupe de phrases 1, 2, 8. Rien n'empêche de chercher à propos d'autres textes si le cas n'est pas isolé. Dans d'autres cas nous avons été amenés à attribuer, avec un degré de certitude divers, les changements de construction, des suppressions et des modifications en général, à des préoccupations rythmiques. Même si c'est encore une hypothèse il n'est pas sans intérêt d'en chercher la confirmation ou le manque de fondement.

Nous pourrions même risquer quelques remarques *d'ordre plus général* sur les caractères du style de notre écrivain. Aussi bien d'après le texte définitif que d'après les brouillons il apparaît que, sauf de cas rares, le rythme de Flaubert est discordant: les phrases symétriquement construites sont rares et résultent toujours des sacrifices importants; des phrases ayant au moins le même nombre d'accents rythmiques de chaque côté de la coupe principale sont tout aussi rares, et de même celles qui présentent des deux côtés de la coupe des combinaisons rythmiques de même nature. Enfin la partie montante est généralement la plus courte. Outre la coupe principale nous avons très souvent trouvé deux coupes secondaires pour des phrases un peu longues (et une seule pour les plus courtes); l'une des coupes peut être remplacée par le procédé que nous avons appelé „étalement". On peut supposer que ce fait est constant pour des phrases assez finies, qu'il existe chez Flaubert la tendance à une division tripartite de la phrase (comme il y a trois phases

dans le tableau total de la Carthage). Thibaudet le croit vrai (Cf. op. cit. 214 sqq) pour des périodes entières, ce qui l'amène à formuler sa constatation en des termes différents des nôtres. C'est encore au moins une hypothèse à vérifier. Etant donné l'importance des schèmes moteurs pour le langage en général, ces inductions, après vérifications, trouveraient leur place dans une psychologie du langage écrit. Il en serait de même pour la constatation selon laquelle la phrase de Flaubert, si elle s'allonge, est généralement symétrique ou concordante par les deux bouts (très souvent composés des deux éléments ou un multiple de 2). C'est près de la coupe principale que se place une partie dissymétrique; par sa position même c'est nécessairement la partie „à effet". On est porté à croire que la phrase ne pourra être expressive qu'à condition d'avoir, à cet endroit une dissonance, une opposition de quelle que nature qu'elle soit.

On peut tenter aussi quelques précisions plus détaillées: partout on peut, semble-t-il, constater que le nombre d'accents rythmiques formant groupe, dépasse rarement trois; les groupes de cette dernière espèce se décomposent d'ailleurs le plus souvent en (2+1) ou (1+2); le groupe le plus fréquent est manifestement celui de 2 (et ses multiples); les phrases parfaitement concordantes paraissent tendre à l'exclusion de toute autre combinaison. Le rythme concordant, si Flaubert le réalisait, serait vraisemblablement très monotone. On peut même supposer qu'il existe chez Flaubert des motifs rythmiques proprement obsédants. Nous en avons relevé un, 2 // 1+2 dans les brouillons de la phrase 8; on le retrouve engagé dans des combinaisons diverses dans d'autres phrases aussi (en particulier 2, 9, 10). On pourrait chercher si ce groupement se détache partout assez facilement, s'il fournit un ensemble, s'il se rencontre ailleurs aussi. On arriverait ainsi à prouver, peut-être, ou bien qu'il est typique et spontané pour le rythme de Flaubert, ou bien qu'il est obsédant, parce que produit d'une élaboration fatigante, auquel on tient, ou bien que c'est une simple contamination des phrases juxtaposées.

On observera, sans doute, que nous n'avons pas distingué dans notre conclusion les brouillons et le texte définitif. On aurait tort de supposer que les brouillons ne nous ont rien appris sur le rythme ou qu'ils n'attestent pas chez Flaubert le souci de rythme. Pour le détail nous renvoyons à l'étude de chaque phrase; rappe-

lons ici seulement que presque toutes les versions des brouillons diffèrent, au point de vue du rythme, entre elles et que toutes s'éloignent plus ou moins de la version définitive, mais dans certaines limites seulement que nous venons de préciser. L'existence même de ces limites appuie justement la thèse que la forme préexiste en quelque mesure à l'idée qui devra s'y couler. Plus les limites seront étroites, plus le travail, pour un écrivain cherchant toujours quelque variété, sera difficile. Il est évident d'ailleurs que le rythme, même pour un individu défini, n'est pas la seule donnée d'expression objectivement constatable; comme d'autres données analogues (sonorité etc.) il dépend seulement pour une part de l'individu envisagé; c'est à la psychologie du langage encore de faire le départ entre ce qui est individuel et ne l'est pas. Mais en tout cas tout écrivain doit pour une part soumettre sa pensée exprimée aux lois essentielles de ces données objectives de l'expression, que ces lois résultent de sa constitution psychologique ou de la nature même du langage. L'utilité des recherches analogues à la nôtre consiste justement en ce qu'elles visent à circonscrire d'une manière plus précise et plus abordable que les études dites purement littéraires (c.-à-d. impressionistes), la part propre de l'individu aussi génial fût-il.

Mais reconnaissons que l'intérêt de toutes ces constatations et inductions à vérifier ne peut apparaître pleinement que si on les examine comme un cas particulier des rapports entre les représentations (au sens psychologique du mot) et les moyens de l'expression dont le rythme fait partie; nous tenons à faire observer que le problème n'est pas même abordé dans la présente étude.

Flobēra stila studiju jautājumā.

J. Ratermanis.

Kopsavilkums.

Šai konkrētā gadījumā, sīkāk pētījot Flobēra (Flaubert) stilu, esam mēģinājuši pierādīt, ka rakstnieka rūpes par formu lielā mērā ietekmē saturu un vispār domu. Pirmajā daļā salīdzināti vairāki viena apraksta uzmetumi ar galīgo tekstu. Visi šie teksti šķiet norādām, ka aprakstā, arī no kompozicijas viedokļa, rakstnieku ietekmē atsevišķu teikumu struktūra, varbūt pat vairāk kā aprakstāmais priekšmets.

Otrā daļā esam mēģinājuši izsekot atsevišķu teikumu ritmiskās struktūras izveidošanai, izejot atkal no galīgi izveidotā teksta. Jau šai tekstā saskatāmas zināmas, saturam pieskaņotas ritmiskas īpatnības. Uzmetumi norāda, ka rakstnieks bieži atkārto vienāda veida grupējumus, kas ne vienmēr piederas teikuma saturam. Vislēnāk un visgrūtāk izveidojas teikumu vidusdaļa. Lielas grūtības rakstniekam sagādā vienmērīgs un tomēr dažāds ritums; šķiet, ka šādu dažādību viņš neprot izveidot un krīt vienmuļībā. Parastais viņa ritums ir nesaskanīgs. Līdz ar to var pieņemt par darba hipotezi, ka arī ritmiskā ziņā izteiksme pakļauta objektīvi konstatējamai, no rakstnieka gribas neatkarīgai, kaut gan varbūt individuālai, likumībai.